فلسطين في السينما العربية

بشار إبراهيم

رئيس التحرير: **محمد الأحمد.**

أمين التحرير: **بندر عبد الحميد.**

عن السينما والقضية الفلسطينية

تأخذ السينما دورها الهام والفعّال، باعتبارها وسيلة اتصال جماهيرية، ذات مقدرة عالية في التعبير عن الواقع الراهن؛ في قراءته، ورصده، وتحليله.. وفي مقدرتها على إعادة إنتاج صورة الماضي، بإعادة رسمه، وتفسيره، في سياقاته، وسيرورته، أو في قراءة شروطه التاريخية، السياسية الاقتصادية الاجتماعية الثقافية الفكرية الإبداعية.. وهو ما يؤهلها للقيام بعملية استشراف إبداعي للمستقبل، باحتمالاته، وخياراته..

وللسينما أيضاً، دورها الكبير، بل والأكثر أهمية، إعلامياً وثقافياً ومعرفياً، إذ تستطيع تناول الوقائع، بالصورة، والكلمة، والتحليل، والتعليق.. لتجسّدها أمام الجميع، وتستطيع خلق التفاعل فيما بين الواقع وجماهير المتلقين، والتأثير في وعيهم، وتعميقه بخصوص قضيتهم، وتعزيز هويتهم وشخصيتهم الوطنية والقومية، وتكوين رأيّ عام لديهم، وتحريضهم على الفعل[1]..

ولا شك في أن السينما تمتلك تأثيراً أعمق من غيرها، بين وسائل الاتصال الجماهيرية، كالصحف والمجلات، وما تنتجه دور النشر، من كتب أو كراسات، وما تبثّه الإذاعة، وتعرضه التلفزة، ذلك أنها تمتلك خصوصيتها وجرأتها في الإنتاج والتصوير، واقتحام المواضيع، وكذلك في طقوس العرض، وإيقاعه، والقدرة الدائمة على استعادته..

وغالباً ما يكون عند المتلقي ما يدفعه لأن يؤمن بأن السينما تقـول أكثـر وأعمق وأجرأ مما يقوله غيرها، من وسائل اتصال.. فهو يترقَّـبُ مـا تقـول، ويصدّقها أكثر من غيرها.. ليس فقط لأنه في السينما تتكاتف الكلمة والـصورة في مهمة القول، بل أيضاً لاعتقاده بوجود المساحات الأوسع من الحرية أمـام المبدع السينمائي.. وفي تاريخ السينما من الأفلام الجريئة والشجاعة ما يؤكّـد تميّزها عن غيرها من وسائل الاتصال..

والقضية الفلـسطينية، باعتبارهـا القـضية المركزيـة للأمـة العربيـة والإسلامية، والقضية الراهنة والملحة، والمغمسة بأسئلتها الدائمة، كمـا بالـدم النازف، بحاجة فعلية لهذه الوسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري، السينما، بل وبحاجة لتعامل جاد وشامل منها، فالسينما تستطيع أن تطرح واقـع القـضية، وتحلّل ظروفها، وتعالج جوانبها المختلفة، ويمكن لها أن تنقل صـوت القـضية إلى جميع شعوب العالم، قفـزاً فـوق حـواجز اللغـة، والثقافـة، والتطـوّر الحضاري.. ويمكن لها أن تعيد صياغة المواقف تجاهها..

فالسينما تستطيع دائماً القيام بمهمة طرح مواضيع القـضية الفلـسطينية، وأسئلتها، بجرأة وعمق!.. وتستطيع بالصورة (الصورة التي تـساوي عـشرة آلاف كلمة) نقل الحقائق مهما كانت مريرة ومفجعة، ومهمـا كانـت كارثيـة الإيقاع.. والقضية الفلسطينية تحتاج دائماً للسينما، على الأقل من أجل تكـوين رأي عام، ومن أجل خدمة الأهداف العليا، التي يمكن إيجازها في:

- **شرح القضية الفلسطينية:**

إذ يمكن للسينما كوسيلة اتصال، أن تتوجّه بالحديث إلى مختلف الأوساط، وبغضّ النظر عن مستوى ثقافتها، وعمق وعيها، ومدى إدراكها، فـي مـسعى

العربي الصهيوني، وجذر المشكلة الفلسطينية، وتاريخها، علـــى نحـــو يـــضع الأمور في سياقاتها التاريخية، الموضوعية، بعيداً عن النزعات الذاتية، والرؤى الضيقة، دونما شعارات، وإنما بإفصاح تاريخي مجتمعي معرفي.. يخدم الحقيقة ويضعها بين أيدي الجمهور، لتعيد عبر ذلك تكوين رأي عام بـــصدد القـــضية الفلسطينية، في جوهرهـــا، والنـــضالات العتيـــدة التـــي مارســـها ويمارســـها الفلسطينيون والعرب..

- معالجة الصراع العربي الصهيوني:

وذلك من خلال الحديث عن طبيعة هذا الصراع، باعتباره صراع وجـــود ضد وجود، أي أنه يتضمّن في جوهره التناقض الحتمي بين الوجود الصهيوني من جهة، والوجود العربي والفلسطيني من جهة أخـــرى، والتأكيـــد علـــى أن فلسطين كانت عبر التاريخ، عربية دائماً، وأن الشعب العربي الفلـــسطيني، لـــم يكن مُغْفلاً في حديث التاريخ، بل كان حضوراً فاعلاً على كافة المـــستويات.. والاستدلال بالوثائق وبالمتروكات التاريخية، التي اكتُشفت، والتي تـــدلّ علـــى عمق وجود هذا الشعب، وعظمته، وتبيان أن الغزوة الـــصهيونية، إنمـــا هـــي واحدة من أشرس الغزوات التي تعرَّضت لها فلسطين منـــذ القـــدم، لأهميتهـــا الاستراتيجية المتعددة، جغرافياً، وتاريخياً، ودينياً، وحضارياً.. وينبغـــي لهـــذه الغزوة أن تمضي، كما مضت تلك الغزوات، باعتبارها حدثاً طارئاً، ليس مـــن مبرر لاستثنائها عن غيرها من الغزوات.

- إبراز معاناة اللاجئين الفلسطينيين:

من خلال تصوير معاناة الشعب الفلسطيني، بعدما تحوّل هـــذا الـــشعب، نتيجة الغزوة الصهيونية، إلى فلول لاجئين [illegible] التـــشرّد

والبؤس، والمعاناة.. وكشف الصعوبات الحياتية التي يشهدونها، بسبب طـــردهم من ديارهم، ونثرهم في المنافي، والشتات، والعراء..

وتستطيع السينما، حينذاك، أن تتجوّل بعينها الفاحــصة، والمدقّقــة، وأن تسجّل الكثير من مفردات حياة أولئك اللاجئــين، الــصعبة، والمريــرة، وهــم يكافحون لأجل البقاء والصمود، رغم كل ما يعتريهم من قسوة وصدود.. كمــا تستطيع من خلال الحديث عن مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، ومعاناتهم، فضح الويلات التي يخلقها الاحتلال العسكري، غير المشروع وفق القــوانين كافــة، الدينية منها والدنيوية، ووفق منظومات القرارات الشرعية الدوليــة، وشــرعة حقوق الإنسان، خاصة في عالم انتفى فيه الاحتلال من بقاع العالم، ولم يبق من احتلال سوى على الأرض الفلسطينية..

- فضح لا شرعية الكيان الصهيوني:

عندما يكون وجود الفلسطيني على أرضه، منــذ الأزل، وجــوداً قائمــاً وفاعلاً ومتصلاً، مادياً وحضارياً، فإن وجود الكيان الصهيوني يغــدو إحــلالاً بشرياً لا مبرر، واغتصاباً جغرافياً وتاريخياً لا معنى له. وهناك الكثير في هذه الأرض، وجهها وباطنها، والمتروكات الأثرية واللُّقى.. مما يــدلّ علــى عــدم شرعية قيام الكيان الصهيوني، أصلاً، وأنه ليس من نسيج المنطقة تاريخيــاً أو جغرافياً أو بشرياً، بل هو زَرْعٌ غريبٌ، تمّ بوســائل اســتعمارية اســتيطانية، بالتخطيط والتآمر، حيناً، وبالعنف والقوة والتحالف العدواني، أحياناً أخرى.

الكيان الصهيوني لم يكن موجوداً عبر التاريخ، لا في فلسطين، ولا فــي غيرها من البلدان، وهو ليس معبِّراً عن وجود وطني أو قومي، وليس تعبيــراً عن هوية حضارية، أو ثقافة تاريخية، وإنما هو [illegible]

على المنطقة، لتنفيذ الغايات والمطـــامع والاســـتراتيجيات الإمبرياليـــة، التـــي توضَّحت بشكل رسمي منذ مؤتمر «بـــال» الـــصهيوني الأول، عـــام 1897، مروراً بمؤتمر «كامبل بنيرمان» 1907، وصولاً إلى «وعد بلفـــور» 1917، بعد إنجاز اتفاقيات «سايكس بيكو» 1916، التي قطَّعت أوصال الوطن العربي، ومن ثم وُضعت فلسطين تحت الانتداب البريطاني، مقدِّمة لتحقيـــق المخطَّـــط المعدّ لتقديم فلسطين لليهود، أي ممن لا يملك لمن لا يـــستحق، ليقيمـــوا فيهـــا (وطنهم القومي المزعوم) وكانت الوسيلة في فتح الأبواب أمام الهجرة اليهودية إلى فلسطين، بل وممارسة سياسة التهجير القسري.. وكـــل مـــا حـــصل مـــن محطات، عبر قرن مضى، دليل على تلك النوايا المبيّتة، والمخطّطات المعدّة..

- فضح عدوانية الحركة الصهيونية:

وذلك من خلال تصوير الممارسات الصهيونية، علـــى فظاعاتهـــا، منـــذ مطلع القرن العشرين، حتى الآن، تلك الممارسات التي تتجلّى بأوضح صورها من خلال المجازر الدامية، والقتل والهدم، وتهويد الأراضي، وإلغـــاء البـــشر، ونفيهم وسحقهم، وإنكار وجودهم، وسلبهم حيـــاتهم وأراضـــيهم وممتلكـــاتهم، وتهديد مصيرهم ومستقبلهم.. وممارسة كل ذلك بدم بارد، وبدون أدنـــى حـــسٍّ إنساني.. فلم تكن الحركة الصهيونية يوماً، سوى حركة عدوانية في أســـاليبها، وغاياتها، وأهدافها.. وهو ما أكَّدته هيئة الأمم المتحدة، من خلال أحـــد أشـــهر قرارات الجمعية العامة، التـــي اعتبـــرت (الـــصهيونية شـــكلاً مـــن أشـــكال العنصرية).. لا يغيّر من جوهر ذلك القرار، الموازين الدولية اللاحقـــة التـــي جعلت الهيئة الدولية لإلغاء هذا القرار، في بادرة غير مسبوقة..

فإصدار القرار جاء بسبب الممارسات الصهيونية في الواقــع المتجــسد، بينما إلغاء القرار جاء نتيجة ضغط الولايات المتحدة الأمريكيــة، فــي زمــن القطب الواحد..

والحركة الصهيونية في مسيرتها التاريخية، طيلة القرن العشرين، تمتلــك الكثير مما يشهد على ذلك، ليس ضد الفلسطينيين، فقط، بل أيضاً ضد اليهــود أنفسهم.. ولا بدّ للسينما كوسيلة اتصال أن تقوم بدراسة تاريخ وأهداف ووسائل وغايات وأساليب الحركة الصهيونية، وفضح فعائلها الشنيعة التي تمارسها..

- تبيان روح التسامح الديني:

مثّلت فلسطين، منذ القدم، أبرز الأماكن التي شهدت الديانات السماوية ألقاً وحضوراً فيها.. كما أخذت فلسطين في الديانات الــسماوية، المكــان الأبــرز، والمكانة الأهم، ففي الإسلام يُعدّ بيت المقدس أولى القبلتين وثالــث الحــرمين، وفيها المسجد الأقصى، الذي بارك الله حوله..

وشهدت فلسطين مولد السيد المسيح عليه الــسلام، الفــدائي الفلــسطيني الأول، الذي وُلد وعاش فيها، وانطلقت منها أشعة الأيمان، ففي ثناياها كنيــسة المهد في بيت لحم، وكنيسة البشارة في الناصرة، وكنيسة القيامــة فــي بيــت المقدس. وإليها حضر الرسول الكريم في رحلة الإسراء.. ففلــسطين مــسرى الرسول، ومهد المسيح، ومثوى الأنبياء..

وتستطيع السينما أن تبيّن عظمة روح التــسامح الــديني الــذي شــهدته فلسطين، وأكّدت عليه، فلا يستطيع كائن أن يتحدث عن اضطهاد ديني من قبل أحد ضد آخر، وهذا هو تاريخ الأمة العربية والإسلامية، قبل الإسلام وبعــده،

ومنها وفيها كان منطلق الرسالات وتساميها، ومنها انطلقــت أشــعة الهدايــة والسلام والأمان، لتعمَّ العالم..

منها كان رُسل، وإليها حضر رُسل.. وبقيت دائمــاً، عنــوان التــسامي الروحي الأجلّ، على مدى التاريخ.

- **الارتباط بالأرض**[1]:

دائماً كانت الأرض الفلسطينية محور الصراع، وبؤرتــه، ضــد العــدو الصهيوني المحتل الغاصب، الذي يسعى لقطع الصلة بين الــشعب الفلــسطيني والأرض الفلسطينية، ونكران انتماء هذا الشعب لهذه الأرض، وتحويل العلاقــة الوثيقة بين الشعب الفلسطيني وأرضه، إلى وهم أو مستحيل، أو مجرد ذكــرى تموت بتتالي الأيام والأجيال (الكبار يموتون والصغار ينسون)..

والعدو الصهيوني وأحلافه، في سبيل ذلــك، يطرحــون بــدائل عديــدة، كتوطين اللاجئين الفلسطينيين في منافيهم، وطرح مسائل مبتذلة، كالتعويض أو التهجير، مثلاً، خاصة وأن الحركة الصهيونية رفعت منذ البدء شــعاراً زائفــاً يريد إقناع العالم بأن فلسطين (أرض بلا شعب!..) ووظّفت لتأكيد وترسيخ ذلك كلَّ ما أمكنها من قصص وموضوعات مختلقة، دينية، لا تاريخيــة، وتــسلَّحت بوعد ربٍّ مزعوم في منحهم فلسطين، وما حولها من نهر النيل في مصر إلــى نهر الفرات في سوريا، باعتبارها (أرض ميعاد)!..

---

[1] - الاستفادة تمت هنا من حسين العودات: «السينما والقضية الفلسطينية».. مصدر ســابق،

إن عمل السينما، وهي تسعى إلـــى إحيـــاء، أو الإبقـــاء، علـــى علاقـــة الفلسطيني بأرضه حيّة ووطيدة، وتعميقها، هو من أهم الأهداف الاســـتراتيجية التي ينبغي للسينما أن تسعى للتأكيد عليها دائماً.. فبدون هذه العلاقة لن يعـــود من مبرر للقضية، من حيث المبدأ..

- حق العودة:

لقد شُرِّد الشعب الفلسطيني من دياره، وتحوّل إلى مشردين ولاجئين، في منافي الأرض، ومما ينبغي التأكيد عليه، حتمية وضرورة عودة هـــؤلاء إلـــى مواطنهم، قرية، وبلدة، ومدينة.. مضارب عشيرة، ومزارع، وبيارات.. وتبيان مدى العسف الذي لاقاه الفلسطينيون، وسيلاقونه طالما هم في منافيهم القسرية.

وإذا كانت المشكلة الفلسطينية قد تجسَّدت، عملياً، منذ تشريد هؤلاء الناس عن بيوتهم وأراضيهم، فالحلّ المنطقي، كما العدل التاريخي، يكمن في عـــودة هؤلاء إلى حيث كانوا في قراهم، ومدنهم، وبلداتهم، ومـــزارعهم، وحقـــولهم، ومضاربهم.. والسينما حينذاك معنية أن تؤكّـــد ذلـــك، فتعـــزّز القناعـــة لـــدى الفلسطيني دائماً بأن حلّ مشكلته هو في عودته إلى وطنه، لا غير، وأن تؤكّـــد للجميع، أن مصير الفلسطيني ينبغي أن يكون في العودة، ولـــيس بـــالتوطين أو التهجير أو التعويض، وينبغي للسينما عندها أن تقوم بمهمة تحشيد الرأي العـــام العالمي لهذا الهدف.

- الحفاظ على الخصوصية الفلسطينية:

وهو هدف على غاية الأهمية والضرورة، ولا يتعارض بطبيعة الحـــال، مع الشعور القومي العربي. فأن يكون الشعب الفلسطيني، جزءاً مـــن الـــشعب

واللجوء، في المجتمعات العربية الأخرى، وليس المطلوب منه أن يتخلّى عن هويته الثقافية الوطنية، فالتمسك بها هو بطبيعة الحال، أمر لا يتعارض مع متطلبات الوحدة العربية، إذ أن هذا شيء آخر مختلف تماماً، فمما لا شك فيه أن مهمة الحفاظ على الشخصية والهوية الثقافية الفلسطينية، والخصوصية الفلسطينية، والتمسّك بها، وصقلها، وتطويرها، وإنضاجها، وتجديدها، إنما هي أمور لازمة وضرورية لاستمرار الشعب الفلسطيني ونضاله وكفاحه لاسترداد أرضه، وعودته إليها، ونيله ممارسة حق تقرير المصير.. وسوى ذلك فإنما يصبّ في خدمة الهدف الصهيوني، في نفي حضور ووجود الشعب العربي الفلسطيني، وحقّه في بلاده فلسطين..

إن تأكيد حضور الشعب العربي الفلسطيني، كجزء من الشعب العربي، وإبراز خصوصيته ومعاناته، وكشف تراثه وتاريخه، وإعادة صياغته، والحفاظ على شخصيته، هو أحد أهم الأهداف والسبل، لإدامة نضاله، من أجل نيل حقوقه، وتحقيق أهدافه، واستمرار كفاحه.. وعلى السينما، كوسيلة اتصال، أو وسيلة تثقيف وتوعية، أن تمارس دورها في إبراز هذه الجوانب، وتأكيدها، فبدون ذلك لا معنى للكفاح العربي الفلسطيني، خلال قرن مضى، بدءاً من مواجهة موجات الهجرات اليهودية، والادعاءات الصهيونية، بأن فلسطين (أرض بلا شعب)، وصولاً إلى إنكار وجود هذا الشعب، بكل خصوصياته ومساهماته التاريخية، في الثقافة والتراث والحضارة والوجود العربي الإسلامي.. ومحاولة تصويره كمجموعة من الهمج البدائيين المتخلفين، الذين يعارضون الحركة الصهيونية، التي يقومون بتصويرها (مشروعاً حضارياً تمدينياً)..

إذا كان حق تقرير المصير هو واحد من أهم الحقوق المُتفق عليها دولياً وقانونياً، لكافة شعوب العالم، فمن الأولى والأجدر أن يتمّ تمكين الشعب الفلسطيني المحدَّد الهوية الحضارية والثقافية، والوجودين المادي والتاريخي، من ممارسة هذا الحق.. وتقتضي ممارسة هذا الحق عملياً، أن يكون الشعب موجوداً على ترابه الوطني، حراً، عزيزاً، كريماً، مستقل الإرادة، قادراً على بناء كيانه السياسي، وتحديد هويته، وطبيعته، وصورته، وأشكال السلطة، وحدودها، وكيفيتها، وآليات ممارستها، أو تداولها..

وفي الوقت الذي تكون فيه السينما وسيلة اتصال حضارية، تسعى لإنضاج وبلورة وتطوير الحضور الثقافي الحياتي والمستقبلي للناس، يكون ثمة إدراك لأهمية هذه الوسيلة ودورها الذي يمكن أن تمارسه في الحفاظ على التراث الفلسطيني وتجدُّده، وفي جعل الثقافة الوطنية الفلسطينية حيّة مستمرة، وصاعدة بالشخصية الوطنية، لتبقى شديدة الخصوصية، والتميّز، في إطارها القومي العربي، ومعطاها الإنساني العام..

وفي تناول السينما لما يجري في الوطن المحتل، وواقع الفعاليات الفلسطينية، ووظائفها ومهماتها ونشاطاتها والإمكانيات الاقتصادية والاستراتيجية لفلسطين، وتاريخها، وجغرافيتها، وثقافتها، وآدابها، وشعبها، وفنونها.. ما يؤكّد ويرسّخ ذلك..

- حماية الذاكرة الفلسطينية:

بعد النكبة الكبرى التي حاقت بالشعب الفلسطيني عام 1948، تحوّلت الذاكرة إلى أحد أهم وسائل الفلسطينيين للتمسك بالوطن المستلب، والأيام التي

من الذاكرة أحد المفردات التي تدخل في إعادة تشكيل الهوية الوطنية الفلسطينية التي أراد الاحتلال والتشريد تدميرها ومحوها.. مما جعل الحفاظ على الذاكرة وتسجيلها وحمايتها مهمة وطنية وقومية، واستخدموا في هذا السبيل كل ما يمكنهم من وسائل التعبير والاتصال، ومن ثم تستطيع السينما أن توثّق الأماكن الفلسطينية، وتساهم في المحافظة على الخصوصية الفلسطينية، وطناً، وقضية، وشعباً، وإبقاء القضية حيّة، وتعميق أسس استمراريتها وحياتها، إضافة إلى إيجاد أرشيف سينمائي، للزمان والمكان والناس، ولأبرز الأحداث.. وحينذاك تتحوّل السينما إلى جزء لا يتجزأ من الذاكرة الفلسطينية. ويواجه السينمائيون، عادة، مهمة تشكيل ذاكرة حياة، ونضال، تهدف إلى التعبئة والدفع نحو المستقبل..

وفي هذا الصدد نتفق مع قول الأستاذ حسين العودات: «إن أهمية السينما للقضية الفلسطينية أنها وإن كانت لا تصنع ثورة، فإنما هي دوماً وسيلة تعليم، وتحريض، ودفع، ونهوض، وهي وإن كانت لا تخلق ثورة من فراغ، لكنها تضبط خطواتها مع خطوات الثورة، وتعكس للجماهير وللرأي العام ما هو ضروري للتوضيح والكشف والإضافة، فللسينما نصيب دائماً، في التهيئة للثورة والتعبئة والتحريض، ونقل الحقائق، والمساهمة في تشكيل الوعي، وتثبيت الذاكرة، وتحفيزها وتهيئة الضمائر والوجدان نحو الوثوب، وترسيخ الحقائق المجلية للتاريخ الذي لا ينطفئ عندما تكتبه السينما».



السينما العربية في فلسطين

تاريخياً وجغرافياً.. اجتماعياً وثقافياً.. شكَّلت فلسطين جزءاً عضوياً من النسيج المكوِّن للمنطقة العربية، ففلسطين اعتُبرت على الدوام بمثابة سوريا الجنوبية، كما كانت دائماً مفتاح سوريا إلى مصر، وعتبة انتقال مصر إلى سوريا، فانتمت بقوة إلى كليهما، بتشابههما، وتمايزهما.. ففي الوقت الذي تسود اللهجة الشامية في شمال فلسطين، نجد أن اللهجة المصرية سائدة في جنوب فلسطين.. وهذا إن دلَّ على شيء، فإنما يدل على الشجرة الفلسطينية، التي تمتد بعض أفرعها إلى الشرق، فتستظل بسوريا، كما تفيء عليها، وبعض أفرعها إلى الغرب، تستظل بمصر، وتفيء.. وهي فرع من الشجرة السورية المصرية، ذاتها، التي تستقي الماء من نيل مصر، كما من فرات سوريا.. وتظلّل فلسطين وترويها.. ومن فضائل هذه الخصيصة أننا في فلسطين، فقط، نجد تزاوج وتدامج بلاد الشام مع بلاد وادي النيل، لهجات محلية وعادات وتقاليد وهمّاً واهتمامات.. فهي حلقة الاتصال، وعتبة الانتقال، فيما بينهما.

وإذا كانت فلسطين جزءاً من بلاد الشام، سورية الكبرى (الطبيعية)، فإنها لأسباب شتى، وظروف مختلفة، خضعت في الكثير من مراحل حياتها التاريخية لمؤثّرات مصرية واضحة.. كما أن فلسطين، بصورة أكثر اتساعاً، تبدو بمثابة حلقة الربط الجغرافية بين قارتي أفريقيا وآسيا، ونقطة التواصل والانتقال بينهما، على ما في هذا الاتصال والانتقال من أثر حضاري عميق..

ومن هنا، يمكننا القول إن دراسة نشوء وتطور أي نسق إبداعي في فلسطين، وكذلك دراسة أية مساهمة ثقافية حضارية إبداعية لها، لا بدَّ أن تكون بالتوازي، ومن خلال، دراسة الشروط التاريخية الموضوعية، التي حكمت المنطقة العربية، بحكم تبادل التأثير والتأثّر، فيما بينها، وطبيعة التفاعل الثقافي والاجتماعي، والمساهمات المتوازية، أو المشتركة، أو المتداخلة، خاصة أن فترات عديدة من تاريخ العرب والمسلمين، كانت تشهد عملية جوَلان للطاقات الإبداعية الثقافية، في هذا الفضاء العربي، الممتدّ من المحيط إلى الخليج، بل إن هذا الفضاء، في فترات المجد الذهبي الإسلامي، كان يمتدّ من بلاد السند والهند وأواسط أسيا، حتى أواسط وغرب أفريقيا، وبلاد الأندلس وجنوب أوروبا.

أي أنه في هذا الفضاء الجغرافي التاريخي الحضاري، كانت الأقوام والقبائل والعشائر، الأُسر والعائلات، تمارس عمليات من الانتقال، والحلِّ والترحال، دون أن تشعر أنها تغادر حيّزها، بل تدور في فلكه.. وفي هذا الفضاء أيضاً كان المبدع يتنقل من إقليم إلى آخر، ومن منطقة إلى أخرى، حاملاً معارفه ومشاريعه الثقافية، أو الإبداعية، إلى حيث يجد مناخاً أكثر ملائمة، وتربة خصبة، تسمح بنمو وترعرع هذا الإبداع. وستكون الأمثلة، في هذا المجال، أكثر من أن نتمكّن من إحصائها وإيرادها، ولكن ينبغي الإشارة إلى أن هذا الأمر، وهو ملفت حقاً، قد استمر حتى مطالع القرن العشرين، خاصة فيما بين بلاد الشام ومصر، من ناحية أولى، أو فيما بين بلاد المغرب وشمال أفريقيا، ومصر وسوريا.. من ناحية أكثر اتساعاً.. فثمة الكثير من المبدعين والمفكرين وجدوا بلداً آمناً هنا، ففروا إليه من هناك.. والعكس صحيح تماماً..

نسوق هذه المقدمة للتأكيد على أن دراسة السينما في فلسطين، والبحث عن الجذور الأولى لولادتها، ثم تفحُّص سياقات نموّها وتطوّرها، يستدعي منطقياً الحديث عن جذور نشوء وولادة السينما في كلٍّ من مصر وسوريا، والبحث في التأثير المتبادل والمتفاعل بينها جميعاً، إذ أنه ودون أدنى شك ستتأثر ولادة أي نمط إبداعي في هذا البلد، بولادته وتطوره في البلد العربي المجاور، خاصة عندما يكون هذا البلد وذاك من مراكز الفعالية التاريخية المعروفة، ففي مصر وسوريا ولبنان وفلسطين تكوَّنت وتجسدت وتمثَّلت مراكز الفعالية الفكرية والثقافية الإبداعية، منذ منتصف القرن التاسع عشر، تلك التي عبَّرت عن نفسها بما سُمِّي حركة «اليقظة العربية»، ومن ثم إثارة أسئلة «النهضة العربية» في إطارها..

ومن هذه البلدان ظهر الكثير من المفكرين والمبدعين، ممن نسميهم اليوم روَّاد اليقظة العربية، بل إنَّ من لاقى منهم معيقات أو صعوبات في هذا البلد، وجد الحلَّ (تماماً) في الرحيل إلى البلد الآخر، هكذا كان حال المفكر المتنوِّر عبد الرحمن الكواكبي، والمسرحي الرائد أبي خليل القباني، على سبيل المثال.. كما أنه في هذه البلدان، تحديداً، بدأت الأنماط الإبداعية تستعيد روحها وحيويتها وتألقها، فالحديث عربياً عن الحركة الحديثة الشعر والقصة والمسرح والرواية والفن التشكيلي.. سيدور في هذه المراكز الفعالة، ناهيك عن حديث الفكر والفلسفة والفقه والنقد وحديث الصحافة والإعلام والطباعة والنشر.. والنزعات القومية وتشكيل الأحزاب والنقابات والمنظمات والهيئات..

هكذا نؤسِّس للحديث عن ولادة السينما في فلسطين، بإلقاء نظرة إلى ذات اليمين وذات الشمال، باحثين عن ملامح الجذور الأولى لولادة السينما في العالم

في صلب الاهتمام الغربي «الاستشراقي» سواء بسبب وضعيتها المقدسة في البنية النظرية والذهنية لدى كافة الأديان السماوية، أي عند المسلمين والمسيحيين واليهود، أو بسبب استهدافها في صلب المشروع الصهيوني، وهذا ما هيأ ودفع لظهور اهتمامات سينمائية غربية استشراقية، واهتمامات صهيونية، بفلسطين، على مستوى التصوير السينمائي فيها (خاصة الأماكن المقدسة) أو على مستوى العروض.. وهي بطبيعة الحال استكمال لما كان الغرب قد شرع به، من قبل، عبر الرحالة والمستكشفين والمؤرخين.. وما سبق أن أنجزوه من كتابات ورسومات..

فإذا كانت الروايات التاريخية[1]، في اتفاقها، تقول إن مصر عرفت العروض السينمائية في الأشهر الأولى من العام الأول لولادة السينما في العالم، أي في العام 1896 من خلال عرض سينمائي أُقيم في الإسكندرية.. وإذا كانت تلك الروايات تقول إن العرض السينمائي عُرف في سوريا منذ العام 1908، عبر أتراك قدموا إلى مدينة حلب.. فإننا نجد روايات تاريخية عديدة تتحدث عن معرفة فلسطين للعروض السينمائية، في لحظة مبكرة، بالتوافق مع معرفة مصر للعروض السينمائية، فثمة من يذكر أن إيطالياً يدعى «كولارا سلفاتور» بدأ بتقديم عروض سينمائية، في عدد من المدن الفلسطينية، وكان عرض فيلم

---

[1] - يمكن لمن يريد الاطلاع والتوسّع بشأن السينما في كل قطر عربي، العودة إلى: جان ألكسان: «السينما في الوطن العربي»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آذار

«يوميات محاكمة درايفوس» الذي أخرجه جورج ميليه عام 1899، في فنــدق «يوربا» في مدينة القدس عام 1900 واحداً من أوائل تلك العروض[1]..

---

[1] - يُذكر أن فيلم «يوميات محاكمة درايفوس» للمخرج جورج ميليه، يتناول قضية محاكمة الضابط اليهودي الفرنسي درايفوس، بتهمة الخيانة العظمى والتواطؤ مع الأعــداء الألمان.. وقد أثارت تلك القضية ردود فعل لافتة، إذ أن البعض اعتبر الأمر مــن مفردات (معاداة السامية)، ومن المعروف أن الروائي الفرنسي أميــل زولا كتــب مقالاً شهيراً بعنوان «إني أتهم» في هذا السياق.. وفي كل حال، ورغم عدم التثبت من أن المخرج جورج ميليه كان من ذوي الميول الصهيونية، بل ثمة من يعتقد أنه كان من رواد السينما، هذا الفن الجديد الناشئ، ومن العشاق المهووسين به، لا أكثر ولا أقل، وإنه أثار إشكاليات عدة، كما فعل غريفيث في أفلامه من طراز «مولــد أمة» و«التعصّب» عامي 1915 و1916، على الأقل بسبب اختيــاره لمواضــيع وقضايا مثيرة.. والمهم، بل والخطير في الأمر، أن الحركة الصهيونية قد استفادت من فيلم جورج ميليه عن «درايفوس» استفادة قصوى، لتدعيم مقولاتها، وتعزيــز ادعاءاتها الصهيونية بعدم إمكانية اندماج اليهود في مجتمعاتهم، والتمــسك بأبديــة نزعة العداء للسامية.. ومن هنا فإذا كان من الصعب الحكم على النوايا، بإدانــة أو تبرئة من أنجز الفيلم، أو من حرص على عرضه في فلسطين تحديداً.. لكن علينــا أن ننتبه إلى انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول 1897، والمؤتمر الصهيوني الثــاني 1898، والمؤتمر الصهيوني الثالث 1899، والمؤتمر الصهيوني الرابع 1900.. وقراءة اللوحة باكتمالها، الآن بعد مرور قرابة قرن من الزمان..

وتؤكد بعض الروايات[1] أن حركة إنشاء دور العرض والصالات السينمائية في فلسطين ارتبطت بمصر، التي كانت أكبر مركز لعرض، ومن ثم صناعة، السينما في المنطقة العربية. ويقال إن أول دار سينما في فلسطين افتتحها مصريون (من اليهود) في القدس عام 1908، وهي دار «أوراكل»، ثم سينما «عدن» أول سينما في تل أبيب عام 1914.. وفي هذه الروايات جميعها نجد أن ثمة تأكيداً على الدور الريادي لمصر في المجال السينمائي، في فلسطين، على الأقل على مستوى العرض وإقامة دور السينما وصالاتها.. وقد كان من المعتاد، قبل ذلك، أن تتم العروض في الفنادق أو في قاعات أو صالات أو ساحات، قبل أن تنشأ أمكنة خاصة للعرض السينمائي..

ويلفت النظر، في هذا الحديث، أن العرض السينمائي الأول، في البلدان العربية، جاء بمبادرة أجانب، سواء أكانوا من الأتراك كما في سوريا، التي كانت بمثابة الولاية العثمانية الأولى، والأكثر اهتماماً، من قبل العثمانيين، إذ أن سوريا هي الولاية الأقرب جغرافياً إلى مركز السلطنة العثمانية، أو أكانوا من البريطانيين الذين كانوا يمثلون وجوداً قوياً في مصر، احتلالياً منذ العام 1881 على أقل تقدير، حيث فُرض الاحتلال البريطاني على مصر بشكل رسمي ومعلن، أو من الغربيين الذين اهتموا عموماً بشكل كبير بمصر وفلسطين، على الأقل منذ الحملة الفرنسية على مصر عام 1797، ثم على فلسطين (حملة

[1] - للمزيد والتدقيق والمقارنة انظر إيلا شوحات: «السينما الإسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية» العنوان الأصلي «السينما الإسرائيلية: شرق/غرب وسياسات التمثيل

نابليون وحصار عكا).. فيما يشبه استعادة لحملات الفرنجة ضد المنطقة العربية والإسلامية.. أو مواكبة لاتساع النشاطات التبشيرية والاستشراقية..

والريادة المصرية، في مجال العروض السينمائية، ستستمر طيلة النصف الأول من القرن العشرين، وتحديداً حتى العام 1948، عندما وقعت فلسطين في براثن النكبة الكبرى.. وهنا يمكننا أن نستعين بشهادات البعض ممن عاصروا تلك الفترة، وعايشوا وقائعها، فالسيد ميشيل صيقلي المولود في حيفا عام 1915، والذي يُعتبر أيضاً مؤسس السينما في الأردن، يذكر أن أول دار للعرض السينمائي في فلسطين أُقيمت في حيفا، وهي دار «عين دور» التي أقامها يهود ألمان، ثم دار «أوريون» (لعلها أوديون أي عدن) في مدينة القدس، وكانت هذه الدار السينمائية ليهودي مصري..

ويقول السيد صيقلي: «أثناء متابعتي لأحداث فلسطين في أمريكا (أي عبر السينما) لفت انتباهي تلك الآلات السينمائية، وسألت المسؤولين عنها، واشتريت أربعة أزواج من الماكينات بسعر 300 دولاراً للماكينة الواحدة، وكان الدولار (الأمريكي) وقتها يعادل عشرين قرشاً فلسطينياً، وشحنتها إلى حيفا».. ويذكر صيقلي أنه استأجر في العام 1939 مبنى (سينما الأهلي) في مدينة عكا، من مالكها الحاج محمد اللبابيدي، وبدأ العروض السينمائية في تلك الدار، بالمشاركة مع السيد محمود ماميش، الذي سبق أن كان شريكاً مع (عيتاني أخوان) أشهر أصحاب دور السينما في لبنان.. وكانت بداية عروضه السينمائية في 1939/9/2 بفيلم «ميشيل ستروغوف»[1]..

ويقول صيقلي إن ثماني ماكينات تشغيل كانت لديه، وضع اثنتين منها في سينما «الأهلي» في عكا، بينما شغَّل الماكينات الست الباقية في قسم الترفيه، المخصص لجيش الحلفاء، في تجمّع للجيش الإنجليزي يسمى «سيدني سميث كامب»، وفي ثلاثة مخيمات للجيش البريطاني، في العفّولة، والكرمل، وعكا، فقد كانت الحرب العالمية الثانية، قد بدأت منذ تاريخ 1939/9/1..

ويشير إلى أن تذكرة حضور العرض السينمائي كانت بقيمة 5 قروش للجندي، و10 قروش للضابط.. وكان من الطبيعي أن تتالى عروض الأفلام السينمائية، في مدن فلسطين الرئيسة، حيث كان عدد من الموزعين يقومون بجلب الأفلام السينمائية من خارج فلسطين، ويوزعونها على دور العرض.

ويذكر صيقلي أنه كان في عكا موزعو أفلام، مثل «أفلام النيل» لأصحابها يوسف البنا وتلحمي، وقد استأجروا سينما «ركس» في القدس، من مالكتها وهي البطريركية الأرثوذكسية.. وكان السيد ميشيل صيقلي يذهب إلى القدس كل يوم إثنين، وإلى يافا وتل أبيب، كل يوم خميس، للحصول على أفلام من شركات التوزيع الأمريكية..

أما بصدد الأفلام العربية، فيقول صيقلي إنها كانت قليلة جداً، رغم أن تكلفتها كانت رخيصة، إذ كان يباع الفيلم بسعر يتراوح بين 600 و800 جنيهاً فلسطينياً، ومع ذلك فإنه استكثر أن يطلب منه مبلغ 300 جنيهاً فلسطينياً لقاء فيلم «قيس وليلى» من بطولة بدر لاما، وذلك بذريعة أن الفيلم لن يدرَّ ربحاً، بسبب انخفاض سعر التذكرة.. وفي تحليل هذا الموقف نجد أن المزاج الجماهيري كان يتجه بشكل أساسي نحو الأفلام الأجنبية، تحديداً الأمريكية، إذ

وعلى كلّ حال، فلم يكن لصاحب أي دار عرض سينمائية، في فلسطين، أن يتجاهل وجود السينما المصرية، بل لا بدّ منها، وعلى هذا نجد أن ميشيل صيقلي سعى للتعرُّف إلى السيد أنطوان خوري، أحد أصحاب «نحاس فيلم» الذي شجَّعه للذهاب إلى مصر، للحصول على أفلام مصرية، وهذا ما كان.. إذ ذهب صيقلي إلى مصر في العام 1942، من أجل عقد صفقات للحصول على أفلام مصرية، ويذكر أن فيلم «ابن الصحراء» من بطولة بدر لاما، كان باكورة الأفلام التي اشتراها، وصار منذ ذاك الوقت يشتري نسختين من كل فيلم مصري يريد عرضه، نسخة أولى من أجل عرضها في فلسطين، والثانية من أجل عرضها في الأردن..

أما الدكتور أحمد صدقي الدجاني، الشخصية الفلسطينية، المثقفة، المعروفة، فإنه يعود إلى أوراق مذكراته ليستعيد بعض التفاصيل عن العروض السينمائية التي كانت تتمّ في فلسطين قبل العام 1948، وذلك من خلال تجربته الشخصية فيذكر أن أول فيلم شاهده كان فيلم «الوردة البيضاء» الشهير لمحمد عبد الوهاب، في عرضه الأول في دار «سينما الحمراء» في يافا، ويتحدَّث الدجاني عن ضخامة مبنى دار السينما، وأناقته، وكثافة الازدحام في السينما، وعلى أبوابها، كما يذكر، من جهة أخرى، مبادرة المدرسة للذهاب بطلاب المدرسة (والدجاني كان أحدهم حينذاك) لمشاهدة فيلم عن ماري أنطوانيت، والثورة الفرنسية، في حفلة صباحية، خاصة بالطلبة[1]. وتعود ذاكرة الدجاني إلى أيام الأعياد، التي غالباً ما كانت ترتبط بمشاهدة العروض السينمائية لأفلام

[1] - د. أحمد صدقي الدجاني: «الفن والسينما في فلسطين قبل العام 1948»، نشرها في

الأعياد، هذه الأفلام التي غالباً ما كانت أفلام مغامرات وخيـــالات وإضـــحاك، وهو طقس استغرق تقريباً طيلة القرن العشرين، ومن تلك الأفلام ما كان أجنبياً ومنها ما كان عربياً (وينبغي ملاحظة أنه حتى الآن مـــا زال يقــصد بعبـــارة الأفلام العربية غالباً وبشكل كبير الأفلام المصرية).. فكما يذكر مـــن الأفـــلام الأجنبية «طرزان» و«شيتا» و«سابو» و«البساط السحري» وأفـــلام لورديـــل وهاردي، والأخوة جروشو، وسبنسر تراسي، وكـــاترين هيبـــورن، وســـيدني بواتييه.. كذلك تحضر في ذاكرته أفلام مصرية، كان أبطالها من أمثـــال بـــدر لاما وفؤاد الجزايرلي وعلي الكسار وبشارة واكيم وشـــرفنطح وحـــسن فـــايق وشكوكو وإسماعيل ياسين ونجيب الريحاني ويوسف وهبي وفاطمـــة رشـــدي وروحية خالد وعزيزة أمير وأم كلثوم وأسمهان وليلى مراد وصـــباح وفريـــد الأطرش وتحية كاريوكا وزكي رستم وصلاح نظمي ويحيـــى شـــاهين وزوزو نبيل وفؤاد شفيق وعبد الوارث عسر ومحمد عبد الوهاب ورجاء عبده وراقيـــة إبراهيم..

فكان من الأفلام العربية (المصرية) التي ذكر الدجاني أنه شـــاهدها فـــي فلسطين قبل العام 1948: (شمعة تحترق، بنـــت ذوات، بنـــات الريـــف، ليلـــة ممطرة، ممنوع الحب، رصاصة في القلب، الماضي المجهول، غرام وانتقـــام، انتصار الشباب، غني حرب، لعبة الست، سفير جهنم، سيف جـــلاد، جـــوهرة، برلنتي، سلامة، دنانير، لست ملاكاً، أول نظرة، هذا جناه علـــي أبـــي، خـــاتم سليمان..).

والدجاني (حتى وإن كان نموذجاً خاصاً للمتلقـــي والمـــشاهد الفلـــسطيني السينما) تعرَّف من خلال هذه الأفلام [illegible] القامات الإبداعية في

كل منهم لدى الجمهور.. واستطاع التمييز بين الأفلام الهامة، والأفلام العادية، أو البسيطة، إن لم نقل التافهة، فقد أسف لمشاهدة أفلام من طراز (نجف، ما أقدرش) بينما احتفظ لنفسه بالتهنئة لمشاهدة الأفلام الراقية.

ولا شك أن الحديث عن أفلام هابطة، أو ساذجة، من جهة، وأفلام ممتازة أو راقية، من جهة أخرى، هو تقييم فني ومعرفي، مما يعني أن السينما كانت بطبيعة دورها تمثّل إحدى وسائل المعرفة والتواصل بين الناس، إن لم نقل وسيلة تثاقف وإطلاع.. فيفصح الدجاني عن إدراكه حقيقة أن السينما «أداة تثقيف تتضمّن أحياناً فناً رفيعاً يتألف من عدة فنون».. فعالم السينما زوَّده بمعلومات ومعارف جديدة، خاصة وأن العروض السينمائية ساهمت، من جهة أخرى، في انتشار المجلات والصحف الفنية، سواء التي كانت تكتب في مجال الفن السينمائي، كعلوم أو معارف، أو تلك التي تترصَّد أخبار الفنانين السينمائيين، وأحوالهم..

ومن النقاط البارزة التي يشير إليها الدجاني في أوراقه، أن السينما كانت الوسيلة الأساسية التي عرَّفت المشاهد الفلسطيني بمصر، فعبر السينما تعرّف الفلسطينيون، وشاهدوا على الشاشة الكبيرة مصر (أمّ الدنيا)، بمدنها وشواطئها ومنتجعاتها وجبالها ووديانها وصحرائها وآثارها، وأهراماتها.. وشاهدوا القاهرة، بشوارعها ومناطقها ومبانيها وجسورها، ومحطاتها.. وشاهدوا النيل العظيم، النهر الخالد، بضفافه ومراكبه والجسور والكباري الناهضة عليه، أو بالعوامات السابحة على أطرافه..

كما عرفوا، من خلال السينما المصرية، الريف المصري، والفلاح،

والحب والخيانة التي صوَّرتها تلك الأفلام[1].. وتــابعوا المغــامرات، فانتــشوا لانتصار الخير وهزيمة الشر، ورأوا في انتصار الفقير انتصارهم، ولــو كــان فقط على الشاشة.

العروض السينمائية، كانت البوابة التي ولج منها المتلقّي الفلسطيني، بكل الدهشة والانبهار، إلى عالم مصر، التي طالما ســمع عنهــا عبــر الأغــاني الشهيرة، في ذات الوقت الذي تعرّف فيه على لبنان، من خــلال مــشاهدة مــا صُوِّر فيه من أفلام، ومنها فيلم «غرام وانتقام» وسمع وشاهد أســمهان وهــي تغني وتمثّل، كما عندما شاهد فيلم «أول نظرة» من بطولة المطربــة اللبنانيــة صباح، وبرهان صادق..

وعبر السينما استعاد المشاهد الفلسطيني صوراً مــن الماضــي العربــي والإسلامي، من خلال عدد من الأفلام التاريخية، فتكوَّنت لديه صــور بــاهرة، تجسِّد تلك الأيام الزاهية التي عرفها العــرب والمــسلمون، فــي عــصورهم الماضية..

---

[1] - من الجدير ذكره أن الرواية الفلسطينية الأولى، والتي كتبهــا الأديــب خليــل بيــدس، وصدرت عام 1920، بعنوان «الوارث»، تنبني على هيئة (الحواديت) المصرية، بل إن أحداثها تدور في مصر، قبل الحرب العالمية الأولى، حيــث يقــع الــشاب (عزيز الحلبي) في براثن راقصة يهودية (استير) بتخطــيط وتــآمر مــن عمّهــا، للاستيلاء على أموال الشاب عزيز، وسينجو هذا الشاب من المــؤامرة بعــد لأي، وبمساعدة عمه الشيخ نعمان وابنته.. ويمكن للقارئ أن يلاحظ أن بناء هذه الرواية

وكانت فلسطين قد عرفت، منذ مطالع القرن العــشرين، زيــارات فنيــة عديدة لفنانين مصريين، يذكر منها زيارة أم كلثوم إلى مدينة يافا عــام 1929، وزيارة الفنان يوسف وهبي مع فرقته المسرحية إلى مدينة يافا، كما أنه فيما ما بين عامي (1920-1930) زارت المدن الفلسطينية فرق مــسرحية مــصرية مرموقة، منها فرقة جورج أبيض وفرقة الريحاني وفرقة رمسيس وفرقة أمــين عطا الله وفرقة فاطمة رشدي وفرقة علي الكسار.. وهــذه الجــولات الفنيــة المسرحية كانت من المؤسِّسات للتواصل الثقــافي، المباشــر والعميــق، بــين فلسطين ومصر..

ولكن المسرح لم يكن السبيل الوحيد للتواصل الفني والإبداعي مع مصر، حينذاك، إذ قامت «إذاعة الشرق الأدنى» التي كانت تبثّ من مدينة يافا، بدايةً، بدور هام ومميز، فقد كان الاستماع لهذه الإذاعة من أهم وأبرز الطقوس التــي يمارسها الناس، سواء في بيوتهم، أو في المقاهي.. فانتشر الاستماع لأغاني أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وألحان حليم الرومي، واهتم الناس بالإصغاء إلــى تراتيل من القرآن الكريم، كان يتلوها المقرئ الشيخ فريد السنديوني..

أما على مستوى **الإنتاج** السينمائي العربي، فإن المؤرخين يتوافقون، فــي قسط منهم، على أن البداية كانت على يد رائد السينما المصرية محمد بيــومي، عندما أصدر مجلة «آمون» السينمائية عام 1923، وظهر العــدد الأول منهــا بترحيب الأمة المصرية بعودة الزعيم سعد زغلول من منفاه عــام 1923، ثــم تتابعت الأعداد بعد ذلك. أما على المستوى الروائي الطويل فكانت البداية بفيلم «قبلة في الصحراء»، الفيلم العربي الروائي الطويل الأول، وكان فيلماً صامتاً،

ولقد أُنتج في مصر، وعُرض في الخامس من شهر أيار عام 1927، فـــي دار سينما «الكوزموغراف الأمريكاني» في مدينة الإسكندرية[1].

ومن المعروف أن فيلم «قبلة في الصحراء» هو مـــن إنتـــاج الأخـــوين إبراهيم وبدر لاما، وهما مغامران سينمائيان من أصل فلـــسطيني قـــدما مـــن تشيلي، في أمريكا الجنوبية، التي عُرفت كمهجر للكثير من الشباب العربـــي[2]، عند مطالع القرن العشرين، لأسباب شتى، ليست فقط ذات معطيات اقتـــصادية، بحثاً عن لقمة العيش، بل ربما فراراً من العنت والاستبداد العثماني، ومن سوق الشباب عنوة إلى الحرب، فيما اشتهر حينذاك باسم «سفر برلك»[3]..

---

[1] - عمار أحمد حامد: «السينما في القرن العشرين»، دار علاء الدين، دمـــشق2001، ص 89..

[2] - يُورد حسان أبو غنيمة في كتابه: «فلسطين في العين السينمائية».. في هامش الـــصفحة 236.. نقلاً عن السينمائي أحمد حلمي الكيلاني قوله إن الأخوين إبـــراهيم وبـــدر لاما هما أصلاً من عائلة فلسطينية من بيت لحم تُكنَّى باسم «الأعمـــى» وحُـــوّرت لتصبح «لاما».. ويجدر بنا أن نذكر أن أسماء العديد من العائلات العربيـــة التـــي هاجرت منذ مطالع القرن العشرين أصابها التحوير، خاصة إذا كانت قابلـــة لهـــذا التحوير، ويمكن أن نذكر أن المخرج التشيلي الكبير «ميغيل ليتـــين» أعلـــن عـــن أصله العربي الفلسطيني، فهو من عائلة فلسطينية، من بيت لحم، اســـمها «اليتـــيم» وقد طرأ على هذا الاسم تحويرات لفظية، جعلت منه «ليتين».. دون أن تغيّر هذه التحويرات شيئاً من حقيقة أصل هذه الأُسر، والعائلات العربية..

[3] - شهدت بلاد الشام عند مطالع القرن العشرين موجة كبير من هجرة الشباب العربي إلى بلدان المغترب، منها ما كان لأسباب سياسية، بسبب الأحداث التي شهدتها المنطقة،

ويُروى أن الأخوين إبراهيم وبدر لاما استقرًّا في الإسكندرية، بسبب مـا لاحظاه فيها من نشاط فني، حينذاك، ولا يمكننا الجزم، اليوم، فيما إذا ما كانـت لديهما النية بالعودة إلى فلسطين، أم لا!؟.. سوى فيما يورده الناقـد المـصري سعد الدين توفيق في كتابه «قصة السينما في مصر».. ولكن ما هو ثابـت أن الأخوين إبراهيم وبدر لاما بادرا إلى تأسيس نادٍ سينمائي حمـل اسـم «مينـا فيلم»، وأنهما أنتجا الفيلم الروائي الطويل العربي الأول، فـي تـاريخ الـسينما العربي، كفيلم منتج بأموال وخبرات عربية..

وعلى الرغم من أن بعض النقاد، خاصة المصريين منهم، ذهبـوا إلـى اعتبار فيلم «ليلى» الذي أنتجته عزيزة أمير، وأخرجه استيفان روسـتي، فـي ذات العام، والذي عُرض بعد فيلم «قبلة في الصحراء» بستة أشـهر، أي فـي 1927/11/16، في سينما «متروبول» في القاهرة[1]، على أنه الفـيلم الروائـي الطويل الأول، في تاريخ السينما المصرية، سواء ما قيل عن ذلك، فيما يتعلـق بأسباب فنية، تتعلّق بتفاوت المستوى والتقنية، بين الفيلمـين، أو لأن إبـراهيم وبدر لاما، ليسا من أصل مصري، وهو السبب المرجح.. إلا أن ذلك كلّـه لـم

عبثية، ولا زالت ذكرى أيام «سفر برلك» في الأذهان عندما كان يُقاد الشباب، بل كل قادر، في طوابير قسرية طويلة، وقوداً لحروب مجنونة.. أو الهجرة لأسـباب اقتصادية، تمثلت في المجاعات التي ضربت بلاد الشام بشكل عنيف.. ومـن هنـا يمكن لنا أن نفسر وجود عشرات الآلاف من الشباب العربي، من كافة أقطار بـلاد الشام، في بلاد المهجر والاغتراب، التي مثّلت بلدان أمريكا الوسطى والجنوبيـة، المركز الأساس فيها، وبلاد أمريكا الشمالية واستراليا، بدرجة تالية..

يمنع الأخوين لاما، من المضي في مغامراتهما السينمائية، إذ تتفــق المــصادر على أنهما أسَّسا شركة «كوندور فيلم» فكان إبراهيم يقــوم بكتابــة القــصص والتصوير والإخراج، بينما تولَّى بدر التمثيل[1]..

ويُذكر أن الأخوين لاما أنجزا (62) فيلماً ســينمائياً، خــلال تجربتهمــا السينمائية، التي بدأت عام 1927 وانتهت بالنسبة لبدر لاما عام 1947 بوفاته، بعد أن كان قد مثَّل في (21) فيلماً سينمائياً، كما انتهت بالنسبة لإبــراهيم لامــا عام 1953 في نهاية مأساوية دامية، إذ يروى أنه فــي أيــار مــن ذاك العــام (1953) أطلق النار على زوجته، وانتحر، بعد أن عــاش منــذ العــام 1951 تاريخ إنتاجه لآخر أفلامه «القافلة تسير» أزمة مالية ونفــسية!.. ويبــدو أنــه وصل إلى طريق مسدود، خاصة وأن السينما المصرية بدأت تشق لهــا طــرق أخرى مغايرة لنمط السينما الذي كان يقدمه أمثــال لامــا.. ويُــروى أن ابنــه (سمير) الذي عمل كممثّل في السينما المصرية، مع والده، بدايةً، انتقــل إلــى لبنان ليعمل في الأفلام اللبنانية، وستضيع أخباره وسط زحام مــن عمــل فــي الأفلام التجارية.. وعلى هذا فإن الولادة السينمائية في مصر، كانت في العــام 1927، على أيدي فنانين سينمائيين مغامرين، فلسطينيين، أو يعودان بأصــلهما إلى فلسطين، لكنهما لم يصلاها، هذا إذا افترضنا أن عودتهما من تشيلي كانــت إلى فلسطين، بل إن الذي حصل أن السينما المصرية امتصتهما، واستوعبتهما،

---

[1] - يمكن للمزيد العودة إلى حسان أبو غنيمة: «فلسطين والعين السينمائية»، اتحاد الكتــاب العرب، دمشق 1981، ص 235.. وما أورده نقلاً عن سعد الدين توفيق: «قصة السينما في مصر»، والتقرير الذي كتبه جلال الشرقاوي في كتاب: «الــسينما فــي

ودمجتهما في سياقها، ولا يُذكر أنهما في أيٍّ من أفلامهما التـــي بلغــت (62) فيلماً تناولا أيَّ موضوع على علاقة بفلسطين وشؤونها، على رغم كلّ الأحداث الكبرى والتحولات والمتغيرات، بل والتهديدات، التي حاقت بفلــسطين خـــلال فترة نشاطهما، منذ العام 1927 وحتى العام 1947، بـــشكل أســـاس، كثنـــائي سينمائي.. أو حتى العام 1953، عندما انطفأت تجربتهما نهائياً..

ويلفت النظر، بالطبع، اهتمام الأخوين لاما بالقصص التراثـــي العربـــي والإسلامي، وإنجازهما غير فيلم ينهل من هذا الموروث، وهو أمر كان يمكـــن أن يكون له دلالته لولا انشغالهما بالاقتداء بالسينما العالمية، وأبطالها، ومنطقها السائد.. فعندما أنجزا أفلاماً من طراز «قيس وليلى» عـــام 1939 و«صـــلاح الدين الأيوبي» عام 1941 و«كليوباترا» عام 1943.. على سبيل المثال.. كان يمكن للمرء أن يجد بواعث وطنية وقومية، واعتزازاً بالذات والهويـــة الثقافيـــة الحضارية، لولا أن ما ظهر بشكل جليّ هو انشغالهما، خاصة إبـــراهيم لامـــا بالبطولة الفردية، على غرار فالنتينو وكازانوفا، فضلاً عما عاب هذه الأفـــلام من ضعف فني وتقني، وسذاجة فكرية، لم تسمح بأن توظّـــف هـــذه القـــصص الدالّة في سياقها التاريخي المعبّر[1]..

فكان يمكن للمرء أن ينتبه إلى أن الأخوين لاما اهتما في أفلامهمـــا بمـــا يُعتدُّ به من التاريخ العريق، الضارب في جذوره بمعطياته الحضارية، ســـواء الفرعونية من خلال حكاية «كليوباترا»، أو الشخصيات الإسلامية، كمـــا فـــي حكاية «صلاح الدين الأيوبي» التي سيُعاد تناولها، في السينما المصرية، أكثـــر

من مرَّة، طيلة القرن العشرين.. وسيبقى رغم كل شيء، وكل ما يمكن أن يُقال، أو يُؤخذ على الأخوين لاما، وبدائية تجربتهما، أو عدم تعمقها، أنه كان لهما قصب السبق والمبادرة في إعادة نسج هذه الحكاية «صلاح الدين» سينمائياً..

ومن جهتها تبدو السينما السورية، على صعيد الولادة التاريخية، لاحقة للسينما المصرية، إذ أنها لم تتأخّر في نسقها الروائي أكثر من عام واحد عنها، ففي العام 1928 تمَّ إنجاز الفيلم السوري الروائي الأول، وفق ما تتفق غالبية المصادر، وهو فيلم بعنوان «المتهم البريء» وهو نتاج جهد بذله مجموعة من المغامرين من هواة السينما في سوريا، الذين استطاعوا تشكيل شركة إنتاج حملت اسم «حرمون فيلم»، وأنجزت هذا الفيلم، بإخراج أيوب بدري[1].. وجاء الفيلم الثاني عام 1932 بعنوان «تحت سماء دمشق» لإسماعيل أنزور، أي بعد مرور أربع سنوات على إنتاج الفيلم الأول، مما يعني عدم التواتر والانتظام.. ومن المؤسف أن الإنتاج السينمائي في سوريا، سيستمر طيلة النصف الأول من القرن العشرين، وقبل إنشاء «المؤسسة العامة للسينما» عام 1963، على هذا النسق من التناثر والبعثرة، وعدم الانتظام، مما يجعل من الصعب، موضوعياً، القول إنه كان قادراً على التأثير في محيطه المحلي، أو على الإنتاج السينمائي في البلدان العربية المحيطة، إذ لم يكن إلا مغامرات متناثرة..

---

[1] - للتوسع بشأن السينما السورية، ولادة ومسيرة، يمكن العودة إلى العديد من المصادر نذكر منها: جان ألكسان: «السينما في الوطن العربي»، سلسلة عالم المعرفة،

وفي كل حال، ينبغي أن ننظر إلى الولادة السينمائية الأولى في فلسطين، في إطار بيئتها ومحيطها، والمؤثرات الفاعلة فيها، إذ أنـــه وبطبيعـــة الحـــال ستقترن ولادة السينما في فلسطين، بولادتها في المناخ الثقافي الإبداعي، في كلٍّ من مصر وسوريا، دون أن ننكر بالطبع الظروف الخاصة بفلسطين ذاتها، تلك الظروف التي كان لها أن تدفع أو تعيق، تنشِّط أو تثبِّط، تحفِّز أو تحـــبط، هـــذا النشاط أو ذاك.. ولكن دائماً في إطار ومناخ لا يتفارق لوحده كثيراً، بل يتشابه بقسط كبير منه، ففلسطين في النهاية هي التواصل الجغرافي والبشري لـــسوريا ومصر على السواء.

حكاية أول سينمائي عربي فلسطيني:

وعلى هذا، فإن الرواية التي اعتمدها المؤرخون للتأريخ لـــولادة الـــسينما في فلسطين، ترى أن ذلك تم في العام 1935، عندما قام إبراهيم حسن سرحان بتصوير فيلم تسجيلي قصير مدته (20 دقيقة) يقال إنه كان عن زيـــارة الملـــك سعود بن عبد العزيز آل سعود لفلسطين، وتنقّله بين القدس ويافا[1].. ويُـــذكر أن من رافق الملك سعود، في تلك الرحلة، كان الحاج محمد أمين الحسيني، نفسه، مفتي فلسطين، والزعيم الديني الروحي والسياسي في فلسطين، خلال ســـنوات طويلة من القرن العشرين.

---

[1] - اعتاد المؤرخون للسينما في فلسطين اعتماد هذه الرواية، التي يبدو أن ثمة توافقاً قد تمَّ فيما بينهم على تبنيها، فأوردها عدنان مدانات في «الموسوعة الفلسطينية»، الجـــزء الرابع، الدراسات الخاصة في الصفحات 837-861.. كذلك فعل المؤرخ حـــسان

وتعود هذه الرواية إلى المخرج العراقي قاسم حَوَل، الذي كان قد غـــادر العراق للدراسة، وعمل في (سينما الثورة الفلسطينية) منـــذ مطـــالع ســـبعينات القرن العشرين، وقدَّم عدة أفلام تسجيلية قصيرة هامة، منها فيلمـــه التـــسجيلي «النهر البارد» عام 1971، كما أنجز فيلم «عائد إلى حيفا» الروائـــي الطويـــل الوحيد في سينما الثورة الفلسطينية، لصالح الجبهة الشعبية لتحريـــر فلـــسطين، عن رواية لغسان كنفاني بالعنوان ذاته..

المهم في أمرنا، هنا، أن المخرج قاسم حَوَل، أعلن بغتـــة عـــن اكتـــشافه لأول سينمائي فلسطيني، هو إبراهيم حسن سرحان، وقد التقاه في مخيم شاتيلا، في بيروت.. وأجرى معه حوارات مطولة، وأخذ عنه شهادات تاريخية، بصدد ولادة السينما الفلسطينية.. ويمكن القول إن هذه الرواية، التي لاقت حفاوة، حيناً من الزمن، واعتمدها بعض المؤرخين، في أحيان أخـــرى، إلا أنهـــا قوبلـــت بتشكِّكات، وبروايات أخرى، تتفق معها في بعـــض الأجـــزاء، وتخالفهـــا فـــي أجزاء، وتفاصيل، أخرى، مما يدفعنا بدورنا لإثارة الشكوك حول هذه الروايـــة، وتلك..

فمثلاً عندما يقول إبراهيم حسن سرحان إن أول شريط سينمائي فلسطيني صوَّره بنفسه، كان عام 1935، عن زيارة الملك سعود لفلسطين، وأنه لاحقـــه في زيارته تلك، من اللد إلى يافا، ثم إلى تل أبيب، وأن الحاج أمـــين الحـــسيني كان يؤشِّر له عما ينبغي تصويره، وأن هذا الفيلم عُرض في موسم «روبـــين»، وفي دار سينما «أمير» في تل أبيب!.. نجد أن سينمائياً فلسطينياً آخر هو أحمد حلمي الكيلاني يؤكد أن الفيلم حقَّقه جمال الأصفر، أما سرحان فكان مـــساعداً له.. وكأننا نعود إلى السياق الملتبس الذي سيلفُّ الروايات المتعلقـــة بكـــل مـــا

من ساعد من؟.. هل سرحان؟.. أم الأصفر؟.. وعلى أي رواية يمكن لنا أن نتكئ ونركن؟..

الروايات تتصادم فيما بينها، وليس ثمة أدنى تحقيق، وسوف نضيع بين ادعاءات هذا، وروايات ذاك.. فسرحان يقول إنه اشترى الكاميرا من تل أبيب بخمسين جنيهاً فلسطينياً، وكانت كاميرا تدار باليد، وأنه تعلم المهنة بنفسه، حيث كان يقرأ بمفرده كتباً عن فن التصوير والعدسات وعمليات الطبع والتحميض، وأنه عمل جهاز التقطيع المونتاج (المافيولا) وأنشأ معمل التحميض والطبع بنفسه..

وفي هذا السياق، يروي سرحان أنه أنجز فيلماً بعنوان «أحلام تحققت» وهو فيلم مدته (45 دقيقة) كان بمثابة دعاية لرعاية الأيتام، كما حقق فيلماً عن «استديو فلسطين» تظهر فيه الراقصتان شمس وقمر، والمطرب الفلسطيني سيد هارون، وأن هذا الفيلم عرض في دار سينما «فاروق» لمدة أسبوعين.. كما أنجز فيلماً عن «أحمد حلمي باشا/عضو الهيئة العربية العليا» وهو فيلم قصير عرض في دار سينما «الحمراء»، ونال عليه 300 ليرة فلسطينية، وكسب استعداداً لأي مساعدة له في عمله، من طرف أحمد حلمي باشا[1]، ذاته..

ومن الجدير ذكره، أن سرحان يؤكّد أنه أسس «استديو فلسطين» عام 1945، وكان يحتوي ماكينة طبع، وماكينة تحميض، ومافيولا، صنَّعها جميعها بنفسه، وأن الأمر كلَّف ما قيمته بين 300/200 جنيهاً فلسطينياً، وأن هذا المبلغ أمَّنه من إعلانات نشرها عن الأستوديو.. وأنه تعاون مع شخص من القدس، لتأسيس شركة الأفلام العربية، حيث قدم ذاك الشخص 2000 ديناراً، وعبر

هذه الشركة بدأ العمل بفيلم عنوانه «في ليلة العيد» وقد مثَّل فيه كل من حسن أبو قبع وأحمد الصلاح.. ولم يكمل سرحان الفيلم بسبب خلاف مع الممول..

وبعد ذلك أسّس شركة للإعلانات عن البضائع والمحلات التجارية بالمشاركة مع الصحفي زهير السقا، الذي كان يملك صحيفة «الحرية» في يافا، وعبر هذه الشركة أنجز شريطاً سينمائياً هو عبارة عن مقدمة قصيرة «جريدة سينمائية» كانت تعرض قبيل عرض الأفلام في دور السينما في فلسطين، وكانت تلك المقدمة تتضمن صوراً للحاج أمين الحسيني مترافقة مع العلم الفلسطيني..

ويقول إبراهيم حسن سرحان إنه بعد وقوع النكبة الفلسطينية عام 1948، ذهب إلى الأردن حيث قام بإنجاز فيلم روائي طويل عنوانه «صراع في جرش» من إنتاج «شركة أفلام الأردن للتمثيل والسينما» عام 1957، وقد عُرض هذا الفيلم (بعد ممانعات) في دور السينما في الأردن، واعتبر بمثابة الفيلم الأردني الطويل الأول.. ورغم كل ذلك فإن إبراهيم حسن سرحان (السينمائي الفلسطيني الأول) انحدر إلى قاع الحال الاجتماعي والاقتصادي، فعاش في مخيم شاتيلا «سمكرياً»، حتى العام 1976، حيث وافته المنية، فقيراً بائساً..

وبالعودة إلى بدايات السينما في فلسطين، نجد أنه إضافة إلى الروايات التي قدمها إبراهيم حسن سرحان، السينمائي بالفطرة، أو التجربة المحضة، كما يبدو من كلامه، فإن ثمة روايات أخرى، تتحدث عن دور أحمد حلمي الكيلاني، وهو السينمائي الفلسطيني المولود عام 1925 في مدينة يافا، والذي [illegible] السينما في القاهرة [illegible] 1945 [illegible]

السينما بمصر، ليُعدَّ بذلك أحد السينمائيين الفلسطينيين الأوائل، الـذين درسـوا السينما أكاديمياً..

أي أنه في مواجهة الروايات التي قدمها إبراهيم حسن سـرحان سـنجد استدراكات واعتراضات على الكثير من تفاصيلها، فبـصدد أول فـيلم يـدَّعي سرحان أنه أنجزه، يقول أحمد حلمي الكيلاني إن من أنجزه هو جمال الأصفر، بكاميرا (آرغان).. وأن سرحان كان مساعداً له، ليس إلا.. كذلك الأمر بـشأن فيلم «أحلام تحققت» إذ يقول الكيلاني إن من أنجـزه هـو خمـيس شـبلاق، السينمائي الفلسطيني من يافا عام 1940، وأن من صوره كان مصور يهـودي اسمه ناثان (أو أغارادي).. ولأسباب ما (لعلها ديانة المصوِّر) نُسب تـصويره إلى سرحان[1].

كما يُذكر أن من صنع الآلات في أستوديو فلسطين هو جمال الأصـفر، وأن فيلم «ليلة العيد» إنما صوَّره أحمد حلمي الكيلاني، وأن من أخرجـه هـو جمال الأصفر، وأن الفيلم لم يتم، وبذلك يكون أول فيلم فلسطيني روائـي هـو الفيلم الذي حققه صلاح الدين بدرخان عام 1946 وكان بعنوان «حلـم ليلـة» الذي يقال إنه عُرض في كل من القدس ويافا وعمان.. قبل أن يجد طريقه إلى القاهرة..

ولكن ثمة من ذكر أن المخرج صلاح الدين بدرخان، هـو مـن أصـل مصري، وأن مصوِّر الفيلم هو يهودي اسمه ناثان، ولقد عُـرض الفـيلم فـي مصر عام 1948.. لنعود إلى ذات الارتباك في الروايات.. إذ يبدو أن إبراهيم حسن لم يكن له من دور إلا دور المساعد أو المـصور، بينمـا كـان لجمـال

الأصفر وخميس شبلاق الدور السينمائي الحقيقي.. ولما كنا لا نملك القدرة على إثبات هذه الرواية، أو نفي تلك، فإننا نترك الأمر مفتوحاً على أسئلة لا نملك أجوبتها الجازمة..

ومن جهته، يُذكر أن السينمائي الفلسطيني محمد صالح الكيالي كان قد سافر إلى إيطاليا، ودرس الإخراج هناك، بعد أن كان قد أسس استديو للتصوير الفوتوغرافي، في يافا عام 1940، أي في الفترة ما قبل النكبة الفلسطينية، وبالموازاة مع الحضور الذي ادّعاه إبراهيم حسن سرحان..

وتُورد الروايات أن محمد صالح الكيالي عاد إلى فلسطين بعد أن أنهى دراسته السينمائية الأكاديمية في إيطاليا، ليتعاون مع المكتب العربي في جامعة الدول العربية، الذي كلّفه حينذاك بإخراج فيلم عن القضية الفلسطينية، غير أن هذا الفيلم لم يُنجز!.. ومن المعروف أن الجامعة العربية كانت أُسِّست في مؤتمر «أنشاص» في العام 1945 بما يرجِّح أن التكليف هذا يمكن أن يكون قبل العام 1948..

باختصار، يمكننا القول إن ما بين أيدينا عن ولادة السينما العربية في فلسطين، قبل العام 1948، هو محض روايات متضاربة، على الأقل من ناحية الفلسطينيين أنفسهم، وفيما بينهم، خاصة دون توفر وثائق صريحة، وحاسمة، فلا الأفلام موجودة، ولا ثمة كتابات واضحة عنها.. ولعل فيما حدث لفلسطين من نكبة، المبرر في عدم وجود هذه الوثائق، وضياعها، فضلاً عن الدور الذي لعبه الانتداب البريطاني[1]..

سينمائيون فلسطينيون بعد العام 1948

إثر النكبة، عام 1948، هاجر السينمائيون الفلسطينيون، متفـرّقين، إلـى عدة بلاد عربية، فيذكر إبراهيم حسن سرحان، الـذي قـدَّم نفسه باعتباره السينمائي الفلسطيني الرائد، وأول من صنع فيلماً سينمائياً فلسطينياً، أنه هـاجر إثر النكبة إلى الأردن، حيث تمكّن، وفق ما يقول، من إنجاز فيلمه «صراع في جرش» عام 1957، وهو فيلم روائي طويل، يُعد أول فيلم أردني من نوعه..

وفي الأردن، أيضاً، حقّق المخرج محمد كعوش فيلمه «وطني حبيبي» عام 1964، ليكون ثاني فيلم روائي طويل فـي الأردن. وهـو أحـد الأفـلام الروائية التي شاءت تناول القضية الفلسطينية، منظـوراً إليهـا مـن الزاويـة الأردنية للصراع، حيث بدا الأمر كأنه محض صراع بـين الجـيش الأردنـي وقوات الاحتلال الصهيوني.. وبالطبع كان لابد من أن تقدَّم القصة فـي الفـيلم من خلال قصة حبّ تتوازى وتتداخل مع قصة المواجهة مع العدو الصهيوني..

وعلى رغم كل ما يمكن أن يقال عن لامنطقية الكثير من أحداث الفـيلم، في سياقاتها الفنية، وتنفيذها!.. ورغم كل ما يبدو اليوم من سذاجة وبدائية فـي إنجاز وتنفيذ هذا الفيلم، إلا أننا يمكن النظر باعتبار إلى الكثيـر مـن النوايـا الحسنة التي وقفت وراء هذا الفيلم، الذي لا يمكن الاعتداد به فنياً سينمائياً، ففيه من السذاجة والبدائية الكثير..

عدنان مدانات في «الموسوعة الفلسطينية»، وحسان أبو غنيمة، وقاسم حَوَل، ووليد شميط، وغي هانيبل.. التي استفدنا منها في كتابنـا: بـشار إبـراهيم: «الـسينما

وعلى هذا، فإننا لا نتفق مع قول الناقد السينمائي حسان أبو غنيمـــة بـــأن هذا الفيلم (نكتة حقيقة)!.. بل نرى أن هذا الفيلم إن هو إلا نموذج مبكـــر عـــن تلك النوايا الطيبة، التي تريد الحديث بطريقتها عن القضية الفلسطينية، ورؤيتها للصراع العربي الصهيوني..

ومن المعروف أن النوايا الطيبة لا تصنع أبداً فناً عالياً، لكـــن الأمـــر لا يلغي طيبة تلك النوايا والإرادات والمطامح الشخصية.. وهي جـــديرة بالتقـــدير في كل حين!.. حتى وإن كان الأمر بمعزل عن مقتضيات النقد الفني، والأدبي، وشروطه، ومقتضياته، وقواعده!..

لقد شاهدنا الفيلم، ولمسنا حجم البدائية والسذاجة فيه، وأدركنا كم هو أمر مزعج أن يتمَّ تناول القضية الفلسطينية، على هذا النحو، ولكنه أمر بحدّ ذاته لم يكن، حقيقة، خارجاً عن مجمل التناول الذي كان يطال القـــضية الفلـــسطينية، حتى في السينما المصرية، ذاتها، التي طالما اعتُبرت فخر الصناعة الـــسينمائية العربية، وسنامها.. ولعله لم يكن من المُقيَّض لذاك الفيلم أن يفعل ذلك!.. إنـــه شأن التبسيط والتسطيح ذاته في فهم القضية الفلسطينية، وطريقة تخيُّل حلّهـــا.. فهل نلوم هذا الفيلم المُبكِّر (المُنتج عام 1964) بكل ما فـــي ذاك الوقـــت مـــن بدائية، ليس في الأدوات الفنية، والمعدات التقنية، والكتابة الـــسينمائية، والأداء التمثيلي.. فقط.. بل وفي فهم القضية أصلاً؟.. وهل يمكن لنا أن نرتاح، ونغبط أنفسنا، لأننا نشاهده، الآن، بعد عشرين أو ثلاثين أو أربعين ســـنة.. فنحاكمـــه ونخضعه لموازيننا ومقاييسنا؟!..

وفي العام 1969 أنجز المخرج عبد الوهاب الهندي، وهو أحـــد الـــشباب الفلسطينيين [illegible]

التحرير» و«الطريق إلى القدس»، وهما فيلمان روائيان طويلان يتحدثان عن القضية الفلسطينية من خلال حكايات تدور حول الكفاح التحرري والبطولات التي يبذلها الفلسطينيون خاصة في المخيمات ضد العدو الصهيوني، ويبينان البطولات التي يبذلها الفلسطينيون من أجل استعادة أراضيهم وتحريرها..

ومن أسف أن الفيلمين جاءا في اتكاء على قصة نبيلة، تريد الانطلاق من معاناة اللاجئين الفلسطينيين، في مخيمات اللجوء والتشرد، وطموحهم للعودة إلى وطنهم، لكنها نفذت بطريقة أقل ما توصف بأنها بدائية وساذجة، لا تليق بالموضوع الفلسطيني، ووقعا في مطب تقديم صورة مفترضة عن الفدائي الفلسطيني «السوبرمان»، الذي لا تهزمه عوادي الزمن، ولا تنال منه، والفدائي الذي يبدو خارج زمنه، ومؤسساته الاجتماعية، وتكوينه التاريخي.. إنه يثور عندما يشاء، حتى لو كان الباعث ما ألمَّ بصديقه، أو صديقته، ويستطيع أن يحقّق بطولات، وينجز ثارات، لا يستطيعها فرد سواه..

ويمكن إدراك أن هذا النوع من الأفلام كان ينطلق من حاجة نفسية داخلية تعويضية، تريد التعويض عن حال الهزيمة والذلّ، وقلّة الحيلة في واقع الحال، بالتمرد وامتلاك القدرة على اتخاذ القرار بتحديد المصير والانتصار في الخيال، وتحقيق لذة النصر على جيش الاحتلال الصهيوني.. وهي جميعها مفردات غير موجودة، ولا منظورة في الواقع، بل كانت بمثابة الأحلام والأماني.. التي لا نغالي إنها مع مرور السنوات المتتالية، على النكبة، بدت كأنها أوهام لا غير..

فلقد كان اللاجئون الفلسطينيون يتعلَّقون بخيوط الأمل في تحقق العودة

بيت، بدلاً من الخيمة، أو رفض سقف بيته بالإسمنت بدلاً من ألواح الـصفيح، وجد نفسه شيئاً فشيئاً يفعل ذلك، في دلالة خفية باطناً، مرفوضة علناً، تـشي بالبدء بعملية الاستقرار في المكـان.. رغـم أن الاسـتقرار بقـي (وسـيبقى) مرفوضاً..

وخلال السنوات العشر، التي مرت ما بين النكبة عـام 1948، وتـاريخ إنجاز أول فيلم يقدمه سينمائي فلسطيني في الأردن عـام 1957، كانـت قـد تأسَّست جملة مـن المفـاهيم، فـي مواجهـة الانكـسارات والإحباطـات.. فالفلسطينيون، عموماً، عقدوا الأمل على جمال عبد الناصر، بداية باعتباره قائد المشروع القومي الوحدوي العربي، وعلى القادة العرب، كـلٌّ حـسب الواقـع المحلي للبلد العربي الموجود فيه، في تحقيق الانتصار والعودة إلى ديـارهم.. لكن الاحتلال الداهم والسريع (والمريع) لسيناء عام 1956، خـلال العـدوان الثلاثي، زعزع الكثير من أركان هذا الأمـل، وزرع الـشق الأول والعميـق، والذي سيقود إلى كوارث لاحقة.. خاصة وأن العدو الصهيوني خلال السنوات، التي مضت من الخمسينيات، لم يتوانى أبداً عن ارتكاب عدد مـن المجـازر، أشهرها مجزرة كفر قاسم 1956، وقبية 1953، وخان يونس 1956، وغـزة 1955، ومخيم البريج 1953.. كمـا اسـتمر فـي عمليـة طـرد وتهجيـر الفلسطينيين، في الأعوام الأولى من الخمسينات، لكن الفلسطينيون رغم كل ذلك كانوا يعزون أنفسهم بأمل الانتصار القادم، غداً.. فكانت أحـداث العـام 1956 مفصلاً عميق الغور، وبدا أنه مستنقع الإحباط الذي يُراد لهم أن يغوصوا فيه..

لقد تصدَّى الفلسطينيون لهذا الإحباط، ببدء الحديث عن الكفاح المـسلح، عن الثورة المسلحة، وعن القوة التي لا بدَّ للفلسطينيين من امتلاكها بأنفـسهم،

نجد أحاديث وشهادات كثيرة عن أن فترة التأسيس للثورة الفلسطينية المسلحة، وتكوين فصائل العمل الفدائي، يعود إلى هذه المرحلة بالذات أي فترة العامين 1957/1958..

ربما لم يكن ما يريده السينمائيون، الفلسطينيون منهم على الأقل، من تلك الأفلام التي كانوا يصنعونها، حينذاك، قراءة القضية الفلسطينية، وتحليلها، والتعمُّق في فهمها، أو مخاطبة الرأي العام العالمي، ومناشدته، والتأثير به.. بل لعلهم كانوا يريدون الذهاب فوراً لرؤية الحلّ الذي يريدونه، مجسَّداً على الشاشة.. فبنوا الانتصار الساحق، وساروا على طريق التحرير، وبدت فلسطين عند حدود الأصابع.. إنها **سينما التعويض..**

سينما التعويض.. التي بدت باعتبارها حاجة نفسية، ربما لدى العاملين في السينما، بالموازاة، بل ليس أقل، من حاجة الجماهير، ذاتها، لتجاوز واقعها، والتعويض بالوهم، أو بالخيال عنه.. فلقد بدا كأن المخرج والعاملين في الفيلم، هم أكثر حاجة لرؤية هزيمة الجندي الصهيوني، والإطاحة به، متحقِّقة على الشاشة، من مجاميع المشاهدين الذي ذاقوا المرارة، على يد ذاك الجندي، ذاته، ولم يستطيعوا بمواجهته في الواقع شيئاً.. فلماذا لا تكون السينما سبيلاً لتحقيق هذا الحلم، والتعويض عن خيبة الخسارات والهزائم في الواقع؟..

من هنا عمدوا إلى تصوير الفدائي الفلسطيني القوي الرشيق، الذكي الصلب، الذي يمتلك صفات الشجاعة والإقدام، كما يمتلك الصفات الإنسانية النبيلة.. في حين تم تصوير الجندي الصهيوني الثقيل الحركة المتباطئ، الذي لا يخلو من البله والغباء، والذي يتلذذ بكونه اللئيم الحقود.. إنها ببساطة إسقاط

كما إنها استقاء لمرجعيات متكونة في الثقافة العربية، تلك التـــي تـــصوِّر العربي، في إهاب الفارس، الشهم، الذي يتحلَّى بالشيم والقيم العربيـــة النبيلـــة.. كما هي استعارة من المرجعيات العربية والأوروبية، علـــى الـــسواء، حـــول صورة اليهودي، الجبان والنذل واللئيم، هذه الـــصورة التـــي يُعتبـــر نمـــوذج (شايلوك) الشكسبيري ذروتها.. ولم تبتعد السينما العربية، بمجموعها، عن هـــذا المنطق، بما فيها السينما المصرية، إذ بدا أنها تريد، من ناحيتها أيضاً، إنجـــاز الانتصارات غير المتحققة في الواقع، برؤيتها على الشاشة من خلال الأبطـــال السينمائيين، ذائعي الصيت.. وهو ما سنلاحظه عندما نتوقف أمام مـــا قدمتـــه السينما المصرية حول الموضوع الفلسطيني..

ومن جهته.. فقد هاجر السينمائي الفلسطيني محمد صالح الكيـــالي إلـــى القاهرة، إثر النكبة عام 1948، وهناك استطاع إنجاز مجموعة أفلام تـــسجيلية وثائقية، بعضها كان عن فلسطين، من طراز فيلمه التسجيلي الوثائقي القـــصير «قاعدة العدوان» عام 1964، وأفلام أخرى عن قضايا وموضوعات مـــصرية متعددة، ترتبط بالتحولات والتغيرات التي كانت تشهدها مصر، في الخمـــسينات والستينات، من القرن العشرين، وضمن خطط عمل الجهات الإنتاجية السينمائية الرسمية، في مصر، التي عمل لديها محمد صالح الكيالي مخرجاً..

وعلى الرغم من أن الكيالي أنجز العديد من الأفلام التسجيلية والوثائقيـــة القصيرة، إلا أن حلمه الأساسي كان يتمثّل في إنجاز أفلام روائية طويلة، وهو ما بدا أنه من الصعب تحقيقه في مصر، التي لم تمنحه تلك الفرصة، فكـــان أن فكَّر بالذهاب إلى سوريا أو لبنان، على اعتبار أنهما كانتا تـــشهدان، حينـــذاك، صعوداً للانتاج السينمائي، بشكل يقتدي ويلهث وراء السينما المصرية.. وفعـــلاً

يذكر منها أفلاماً مثل «بنـت الـشاطئ»، و«غنـي حـرب»، و«المليـونيرة الصغيرة».. وهي أفلام تجارية لبنانيـة، لا علاقـة لموضـوعاتها بالقـضية الفلسطينية.. لكنها كانت شكلاً من أشكال تحقيق حلم السينمائي فـي الكيـالي، والذي لم يكن ليكتمل عنده إلا بتحقيق فيلم عن القضية الفلسطينية..

وفي العام 1969 تمكن في سوريا من إخراج فيلم بعنوان «ثلاث عمليات داخل فلسطين» وهو فيلم روائي طويل (مدته 90 دقيقة) كتب الـسيناريو لـه المخرج بالتعاون مع سمير نوار، وبطولة مجموعة من الممثلـين المعـروفين، حينها، أمثال خالد تاجا وهالة الشواربي.. وإن ظهر في لحظة أن كـل عمليـة فدائية هي حكاية مستقلة، بذاتها، فإنما الأمر بدا كأنما هي رغبة معتملـة عنـد المخرج (وهو كاتب السيناريو) للقول أكثر ما يمكنه عـن فلـسطين، والعمـل الفدائي، وكفاح الفلسطينيين، ورسم طريق التحرير.. في فيلم قد لا يتمكن مـن إخراج غيره..

وإذا كانت قصة واحدة لا تحمل الموضوع، وتنهض بالفيلم لمـدة سـاعة ونصف، وهي المدة المتعارف عليها للفيلم الروائي الطويل، والمطلوبة للعرض التجاري، فقد وجد المخرج الحل في الحديث عن ثلاث عمليات فدائيـة، دفعـة واحدة، وفي فيلم واحد.. ولا بد بالتالي من خلق رابط يجمع بين هذه القـصص الثلاث.. ومع ذلك فقد جاء الفيلم مفككاً، ضعيف البناء، ساذج الرؤية، لا يبتعـد عما أنجزه مخرجون سينمائيون عرب، في مصر ولبنان وسوريا، قبله بـأكثر من عشر سنوات، رغم كل المياه التي جرت في نهر هذه السنوات، من طـراز تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية، وانطلاقة الثـورة الفلـسطينية المـسلحة، والشروع بممارسة العمل الفدائي، كنمط من أنماط الكفاح المسلح

ولن يعفي المخرج من مسؤولياته عن الفيلم، ما ذكره من تدخُّل آخـــرين في مونتاج الفيلم!.. وعدم تمكُّنه من تنفيذ ما خطّطه للفيلم، إلا بنسبة 40% كما ذكر، في محاولة منه لإحالة التقصير إلى عوامل أخرى، لا علاقـــة للمخـــرج بها.. ورغم كل شيء فمن الملفت أن هذا الفيلم حظـــي بمـــشاهدة جماهيريـــة واسعة، في مقابل رفض نقدي قوي، بل عنيف، وصل إلى حدّ اللعنـــة، ورجـــم الفيلم، والمطالبة بمنع هكذا أفلام، باعتبارها تضرّ القضية الفلسطينية، وتـــسيء إليها.. خاصة وأن هذا الفيلم ترافق مع بداية النهوض الحقيقي للثورة الفلسطينية المسلحة بعد معركة الكرامة 1986، وبدء انتشار سمعتها عالمياً..

وفي التناقض بين الموقف الجماهيري من الفيلم، والموقف النقدي منـــه، تتكشف المسافة بين رغبات التعويض عند الجمهور، ولهفة الانتـــشاء بالنـــصر المتحقق على الشاشة، ولذته.. وبين الرؤية المعقلنة (الباردة ربما) التي امتلكها النقاد، بعيداً عن الخضوع لمغريات وضغوط الموضوع، وهو ما كان لا بد أن يكون عليه حال النقاد السينمائيين، بالضرورة..

ولم يكن محمد صالح الكيالي، السينمائي الفلسطيني الوحيد، الذي يعمـــل في السينما العربية، ويمكن أن نعتبره الممثل لحقيقة ما كان مـــن الممكـــن أن يستطيع السينمائي الفلسطيني تقديمه، في سينما عربية، ترتبط كل منها بـــسلطة بلدها، وتتحكم بها ظروفها الخاصة، حتى في التعامل مع القضية الفلسطينية..

وفي هذا الصدد من المناسب القول إنه على الرغم من فشل الكيالي فـــي تحقيق إضافة سينمائية حقيقية، كما كان يرغب ويتمنى، إلا أننـــا نجـــد أنفـــسنا ملتزمين بتقدير واحترام أحلامه وطموحاته.. التي ربمـــا كانـــت أكبـــر مـــن إمكاناته، أو ربما إن الظروف التي أحاطت به، كانت أقل من أن تسمح له

وفي ذات الوقت، وبشكل مواز، عمل سينمائيون فلسطينيون، آخرون، أمثال عمر العلي وإبراهيم الصباغ ويوسف شعبان محمد وفوزي العمري.. في السينما العربية في عدد من البلدان، خاصة في ليبيا، إذ يذكر أن المخرج يوسف شعبان محمد كانت له المبادرة لإخراج فيلم ليبي، بعنوان «الطريق» عام 1973، وهو فيلم روائي متوسط الطول، مرصود من أجل الحديث عن المكتسبات التي حققتها ثورة الفاتح في ليبيا، منظوراً إلى الأمر من خلال المعاناة والصعوبات التي كان يشهدها أهل القرى الليبية، خاصة القرى الجبلية، أو النائية، والغارقة في الصحاري والوديان، فكان أن قامت الثورة بشقّ الطرق وتوفير الخدمات، وتسهيل تنقل الناس وحركتهم وتواصلهم مع العالم الأوسع من قراهم[1]. كما أن المخرج عمر العلي، قام قبل أن يجد له مستقراً في دولة قطر، في الخليج العربي، بإخراج عدد من الأعمال البصرية، استطعنا منها معرفة إخراجه لفيلم «عجاج أبو الليل» لصالح التلفزيون العربي السوري، ولقد قام ببطولته الفنان الفلسطيني أديب قدوره[2].

وفي العام 1973 بدأ المخرج الفلسطيني غالب شعث مشواره السينمائي عندما أخرج فيلم «الظلال على الجانب الآخر» وهو فيلم روائي طويل، ينتمي إلى نسق السينما الجادة، التي شرعت في تقديمها «جماعة السينما الجديدة» في مصر.. ولقد كان الفيلم من بطولة كل من محمود ياسين ونجلاء فتحي، اللذين كانا يحتلان صدارة الواجهة السينمائية في مصر.. إضافة إلى مديحة كامل،

---

[1] - جان ألكسان: «السينما في الوطن العربي»، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، آذار 1982، ص 393..

والفنان أحمد مرعي بطل فيلم «المومياء» تحفة شادي عبد السلام في السينما المصرية والعربية، على السواء..

وعلى الرغم من أن الفيلم لم ينل النجاح الجماهيري المناسب، بسبب مخالفته للذائقة العامة، التي كانت قد أسَّستها، ونشرتها، السينما التجارية، إلا أن الفيلم يبقى علامة، لها مكانتها الخاصة، في تاريخ السينما المصرية..

وفي العام 1976 قام السينمائي إبراهيم أبو ناب بالمشاركة في كتابة سيناريو فيلم «المفتاح» الذي أخرجه غالب شعث، لصالح مؤسسة صامد، التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، وليعود في العام 1983 لإنتاج وإخراج فيلم بعنوان «العروس والمهر» وهو فيلم متوسط الطول (مدته 28 دقيقة) يتحدَّث عن النكسة الحزيرانية عام 1967، والاحتلال الصهيوني للضفة الغربية، بما فيها القدس الشرقية، ومدينة الخليل.. وما واجهه الفلسطينيون من ويلات ومعاناة في الطرد والتشرد والغربة..

سينمائيون فلسطينيون في السينما العربية

يوسف حنا:

لا يمكن الحديث عن السينمائيين الفلسطينيين، وحضورهم فـــي الـــسينما العربية، دون أن نتوقف عند رائد سينمائي فلسطيني، مميز ومجتهد، هو الفنان يوسف حنا (من قرية الرامة قضاء عكا)، الذي لم يتوقف دوره علـــى مجـــال التمثيل السينمائي، فقط، بل كان بمثابة الجندي المجهول في عدد مـــن الأفـــلام السينمائية، خاصة تلك التي تدور موضوعاتها حول جانب مـــا مـــن القـــضية الفلسطينية.. وذلك على الرغم من أن يوسف حنا، بدأ مسرحياً، في مجموعـــة (فكر وفن)، مع رفيق الصبان، وبقي حتى رحيله المبكـــر، والمفـــاجئ، عـــام 1993، مسرحياً من الطراز الأول، وممـــن أســـسوا، ودرَّبـــوا، جـــيلاً مـــن المسرحيين، في سوريا!.. ولقد كان عند رحيله يشغل منصب مـــدير المـــسرح القومي في سوريا.

ففي العام 1969، وعندما قام المخرج العراقي قيس الزبيدي لإنجاز فيلمه الشهير «بعيداً عن الوطن» لصالح التلفزيون العربي السوري، بالتصوير فـــي مخيم سبينه، جنوب دمشق، كان الفنان يوســـف حنـــا مـــشاركاً فـــي العمـــل، والتحضير له، وهو على الأقل من قام بإجراء الحوارات، مع مجموعة الأطفال في الفيلم، ويمكن للعارف أن يميز صوت يوســـف حنـــا، مخاطبـــاً الأطفـــال المستهدفين في الفيلم..

وبمقدار ما كان فيلم «بعيداً عن الوطن» التسجيلي القـــصير (مدتـــه 13 دقيقة) نقلة نوعية في سياق الفيلم التـــسجيلي الـــسوري خـــصوصاً، والعربـــي

من الواجب أن نلفت النظر إلى يوسف حنا، وفاءً لهذا الفنان الذي بـــدا بمثابـــة الجندي المجهول، في هذا الفيلم..

واعتباراً من العام 1970 بدأت مسيرة يوسف حنا السينمائية، على الرغم من كونه فناناً مسرحياً، كما قلنا، ففي ذاك العام شارك الفنانـــة منـــى واصـــف (الفنانة المسرحية أصلاً) في تمثيل الفيلم الروائي القصير (15 دقيقة) الذي كان بعنوان «الزيارة» وهو أيضاً من إخراج قيس الزبيـــدي، ليبـــدو وكـــأن قـــيس الزبيدي ويوسف حنا، قد شكَّلا ثنائياً ســـينمائياً، إذ عـــادا للتعـــاون فـــي فـــيلم «شهادات الأطفال الفلسطينيين في زمن الحرب» حيث شارك يوسف حنا فـــي كتابة سيناريو هذا الفيلم التسجيلي المتوسط الطول (مدته 23 دقيقة)، وسيخرجه قيس الزبيدي..

كما ساهم يوسف حنا في فيلم «الرجل الأخير» من إخراج أمـــين البنـــي، وإنتاج التلفزيون العربي السوري عام 1970، وهو فيلم روائي طويـــل، يـــدور حول حكاية الرجل الذي جاء من بلاد المغرب العربي، ومن ثم يـــشارك فـــي أعمال الثورة السورية ضد الانتداب الفرنسي.. ويُذكر أن ممن شـــاركوا فـــي التمثيل، في هذا الفيلم، الدكتور علي عقلة عرسان، رئيس اتحاد الكتاب العرب، حالياً.. المعروف بمساهماته المسرحية، كاتباً ومخرجاً وممثلاً أيضاً..

وفي النظرة إلى هذه الأفلام، وتلمّسنا لمدى الجدية، والجديد فيها، ونكهـــة التجريب، وظهور ملامح فهم أعمق لحقيقة السينما، يمكننا القول إن يوسف حنا كسينمائي، فارق التقليدية الساذجة في الفعـــل الـــسينمائي، تجـــاه الموضـــوع الفلسطيني، التي كانت سائدة على مستوى الكتابة أو التمثيـــل، وشـــارك فـــي

الفلسطيني، أو تجاه مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية الفكرية، وتجاه التحولات والتغيرات الجارية في المجتمع العربي، أو الكامنة في أحشائه.. وهي التي كان ينظر إليها باعتبارها على صلة عميقة، في الجوهر، مع القضية الفلسطينية، التي طالما اعتبرت القضية المركزية للعرب، وفي ظلال راياتها، والقول بسببها، جرت تلك التحولات والتغيرات..

وكان يوسف حنا، في هذا السياق، قد شارك في العام 1970، في التمثيل في فيلم «اليد» وهو فيلم روائي قصير (مدته 10 دقائق) أخرجه المخرج العراقي قاسم حَوَل، في محاولة لتناول الأحداث الدامية في الأردن.. وفي فيلم «رجال تحت الشمس» وهو ثلاثية سينمائية، أنجزها كل من نبيل المالح ومروان المؤذن ومحمد شاهين، عام 1970، شارك يوسف حنا في الجزء الذي حمل عنوان «الميلاد»، وهو الفيلم الروائي القصير الذي أخرجه محمد شاهين..

ولم تتوقف مساهمات يوسف حنا، فقط، على المشاركة في الأفلام المتعلقة بالقضية الفلسطينية، بل أصبح بمثابة النجم السينمائي في سوريا، عندما أُسندت إليه البطولة الأولى، في فيلم من إنتاج القطاع الخاص، بعنوان «راقصة على الجراح» من إخراج محمد شاهين عام 1972، أمام الممثلة السورية إغراء.. وإذا كان ليس من مهمتنا، هنا، تقييم الأمر، فإننا نكتفي بالإشارة، فقط، إلى حضور يوسف حنا السينمائي في هذا الفيلم، باعتباره بطل الفيلم!..

وفي العام 1973 يعود يوسف حنا ليلعب دور البطولة الأولى في فيلم «وجه آخر للحب» من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا، وإخراج محمد شاهين، ومن اللافت أن يوسف حنا تقدَّم [illegible] الأ[illegible]

ذلك، فيما بعد.. ومن نافل القول في هذا المجال إن سورية التي عُرفت بمناخها القومي العربي، لم تكن تميز بين من يدرج علـــى ترابهـــا، وفـــق المـــسطرة الإقليمية.. فلا فرق بين سوري وفلسطيني وعراقي ولبناني ومصري.. أو مـــن أي بلد عربي كان!..

ونعتقد أن عشق يوسف حنا للسينما، وإدراكه حقيقة أن هناك ممثلاً كبيراً، وليس الأمر حكراً على الدور الكبير، فقد رأيناه يشارك في ثـــانوي فـــي فـــيلم «المغامرة» المأخوذ عن مسرحية (رأس المملوك جابر) للمـــسرحي الـــسوري سعد الله ونوس.. هذا الفيلم الذي أخرجه محمد شاهين عام 1974، وشارك فيه كوكبة من الممثلين السوريين على رأسهم هاني الروماني وأســـامة الرومـــاني وسلوى سعيد وإغراء ومنى واصف وأحمد عداس ورضوان عقيلي.. وآخرون ممن عرفوا في غالبيتهم في المسرح السوري، قبل أن يساهموا في السينما..

كما شارك بدور ثانوي في فيلم «المطلوب رجل واحد» لجـــورج نـــصر عام 1974، من إنتاج نقابة الفنانين في سوريا، حيث أدى شخصية يعقوب الذي أراد أن يتولى الأمر بعد أن قتل أهالي القرية الثائرين، الداهية والطاغية موسى (أداه الممثل هاني الروماني) لكنه سيُقتل في الحال، وقبل أن يتولى مقاليـــد أي أمر.. بل إن يوسف حنا اكتفى بالمشاركة في فيلم «القلعـــة الخامـــسة» لـــبلال الصابوني عام 1977، بمشهد واحد وأخير، وربما إذا انتبهنـــا أن الفـــيلم عـــن قصة لفاضل عزاوي، والسيناريو لصنع الله إبراهيم، لأدركنا أن ما كان يشاغل يوسف حنا هو البحث، والمـــشاركة فـــي الأعمـــال الجـــادة، ذات المـــضامين الجديدة.. برؤية تقدمية..

نراه يعود للمشاركة في فيلم «الشمس في يوم غائم» لمحمد شاهين عام 1985، عن رواية لحنا مينة بذات العنوان، بالمشاركة مع أبرز الفنانين السوريين أمثال منى واصف وعدنان بركات وجهاد سعد.. ثم يقوم بدور أساسي في فيلم «شيء ما يحترق» للمخرج غسان شميط عام 1993، حيث جسد شخصية (أبو رمزي).. الرجل العربي السوري الذي يطرده الاحتلال الصهيوني من بيته في الجولان عام 1967، فيبقى قلبه نابضاً بالحنين إلى بيته، وروحه معلقة به، وعندما تتكاتف عليه ظروف القهر الداخلية والخارجية، ينزف آخر أنفاسه على طيف حلم العودة إلى جولانه، وبيته الحبيب..

وإذا كان الفنان يوسف حنا رحل سريعاً بعد فيلمه «شيء ما يحترق» وقبل عرضه جماهيرياً، ومشاركته مهرجانياً، فإنه قد ترك، دون أدنى شك، فراغاً خاصاً، بعدما بنى تراثاً في السينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون.. ينبغي الكشف عنه وتبيانه، وتوثيقه، ووضعه بين أيدي المتلقين، لمشاهدته، وبين أيدي النقاد لدراسته وتقييمه، والكشف عن البعض من جوانبه، على الأقل..

أديب قدوره:

ابن قرية ترشيحا الجليلية، القرية الوادعة الفلسطينية، التي لا زالت تقوم ببيوتها في شمال شرق قضاء عكا، قريباً من الحدود الشمالية لفلسطين، باتجاه لبنان.. وُلد أديب قدوره في العام 1942، فعرف النكبة الفلسطينية الكبرى، طفلاً يحبو على مدارج الأيام، بما تحمل له ولشعبه من مقادير مؤلمة، فعاش اللجوء والتشرد والغربة، بين مدينة حلب التي سكنها أهله، ومخيمي النيرب وجنداريس، حيث الأقارب والأصدقاء والمعارف [illegible] محتفظاً بتلك العلاقة [illegible]

الفريدة مع أهله وناسه في مدينة حلب ومخيماتها، رغم أنه استقر في السكن منذ نيف وثلاثة عقود في دمشق لظروف عمله الفني وارتباطاته..

نشأ أديب قدوره فناناً بالفطرة.. هبة إلهية، فنمَّاها وطوَّرها وبلورها.. بدأ حياته فناناً تشكيلياً، فاحترفه دون أن يترك الهواية، إذ كان يقوم بتدريس مادة الرسم في المدارس، دون أن يهجر مرسمه، ودون أن تغادره مراودات الأحلام الفنية، المعبرة عن توقه وطموحه العالي لشاب تجيش في جوانبه الثقة الكبيرة بالذات، بأنه يستطيع أن يكون أبعد وأعلى مما هو فيه..

نجح في امتحان العبور للمشاركة في تأسيس المسرح القومي بحلب، فكان أن أصبح عضواً بارزاً، ومساهماً فعالاً، في الفرقة التي حملت فيما بعد اسم «مسرح الشعب بحلب».. حيث كان يشرف، لكونه فناناً تشكيلياً، على كافة التفاصيل الفنية والتقنية من ديكور وماكياج وهندسة صوت وإضاءة والتشكيل الفني للفضاء المسرحي.. فضلاً عن المشاركة في تمثيل بعض الأدوار في المسرحيات التي تعرضها الفرقة، قبل أن تقوده الأمور إلى أن يصبح البطل الأول، في عروض الفرقة المسرحية.. وينال التقدير المناسب، خاصة في المهرجان المسرحي الذي أقيم في دمشق، حينذاك، عند مطلع سبعينيات القرن العشرين..

وإذا ذكرنا مساهمته في الكتابة الدرامية لإذاعة حلب، ومشاركته في أعمال تلفزيونية منها مسلسل «الدخيل» من إخراج فيصل الياسري، الذي قام فيه الفنان أديب قدوره بتقديم شخصية (أبو جلدة) الذي أصبح بمثابة البطل الشعبي لدى عموم الناس.. فإننا سنتلمس حينها حقيقة أن أديب قدوره، ليس

والخط، في الفن التشكيلي، والكلمة والصوت المميز بنبرته، في الإذاعة، والحضور المؤثر في المسرح، والطلّة الملفتة الشكل والتقاسيم، في التلفزيون..

سينمائياً.. اكتشفه المخرج السينمائي السوري نبيل المالح، خلال البحث عن بطل فيلمه «الفهد» الذي كان يستعدُّ لتنفيذه، عن رواية الكاتب حيدر حيدر، بالعنوان ذاته.. فوقع الاختيار، في حلب، على أديب قدوره، لما توخَّى فيه من موهبة، وقدرة على الأداء، والأهلية الفنية للقيام بالدور الرئيس، في فيلم كان يراهن نبيل المالح على أن يشكل تأسيساً حقيقياً للسينما السورية، بإمكانيات سورية محلية خالصة، وبموضوع شديد الواقعية، وجريء القول، والتوجهات.. ومن الطبيعي أن كل هذا كان مما يزيد من مهمة أديب قدوره صعوبة وتحدياً.. فلم يكن الأمر مجرد القيام ببطولة فيلم ما!..

جاء فيلم «الفهد» عام 1972، متقناً وبارعاً على مستوى الإخراج، كما على مستوى الأداء والتمثيل، وكان للفيلم أن يكرس أديب قدوره نجماً سينمائياً بارقاً، في سماء السينما السورية والعربية، فكانت له، بعد ذلك الفيلم، البطولة المطلقة في العديد من أفلام القطاع العام والخاص في الإنتاج السينمائي في سوريا، والأفلام اللبنانية، كما كانت له بطولات بالمشاركة مع عدد من الفنانين السينمائيين العرب، وفي مقدمتهم كبار النجوم من السينمائيين المصريين، أمثال صلاح ذو الفقار، وفريد شوقي، وعزت العلايلي، وحسن يوسف، ومحمد رضا، وعبد المنعم إبراهيم، وتوفيق الدقن، وأحمد رمزي، ونيللي، وزبيدة ثروت، وناهد شريف، وسهير رمزي، وماجدة الخطيب.. فضلاً عن سينمائيين من لبنان، وأشهرهم المطربة سميرة توفيق التي اشتهرت بأدائها للون البدوي، وكانت قد انتشرت حينذاك في [illegible]

إثر البراعة التي أبداها أديب قدوره، في أدائه التمثيلي، منذ بطولة فيلمه السينمائي الأول «الفهد»، والذي وصل فيه إلى ذرى فنية متألقة، لا يستطيعها إلا ممثلون محترفون، ذوي تجربة وخبرة وبراعة، رغم أنه عمله السينمائي الأول، بطولة أولى، ومُطلقة!.. ولا يمكن لعاقل أن ينكر دور قدوره في تمكين الفيلم من حصد الجوائز في ثلاثة من المهرجانات الهامة، هي مهرجانات لوكارنو، وكارلو فيفاري، ومهرجان الشباب بدمشق..

نقول إثر ذلك تكرَّس أديب قدوره نجماً سينمائياً أولاً، في السينما السورية، طيلة عقد السبعينيات من القرن العشرين، وتسابق القطاع الخاص في السينما السورية، على إنتاج المزيد من الأفلام، التي كان عنوانها الأساس (بطولة أديب قدوره)، فكان العهد الذهبي لكليهما.. أي للإنتاج السينمائي السوري الخاص، ولأديب قدوره.. على السواء.. وكان يكفي أن تقول إن هذا الفيلم من بطولة أديب قدوره، حتى تطمئن إلى نجاحه الجماهيري الواسع.. ويتسابق عليه المنتجون والموزعون وأصحاب دور العرض السينمائي والجمهور..

لم يتأخر القطاع العام، في السينما السورية، أو يتردّد، عن إدراك أهمية حضور الفنان أديب قدوره، وأهمية التعاون معه، فكان نصيب قدوره القيام ببطولة ربع الأفلام التي أنتجها القطاع العام خلال السبعينات، فشارك في العام 1973 في فيلم «وجه آخر للحب» من إخراج محمد شاهين، وسط مجموعة من الفنانين منهم يوسف حنا وهاني الروماني وإغراء وسليم كلاس.. كما شارك في ثلاثية «العار» التي ساهم بإخراجها عام 1974، كل من المخرجين بشير صافيه ووديع يوسف وبلال صابوني، وكان أن شارك ببطولة جزأين من

من بشير صافيه ووديع يوسف، على التوالي، وهما مأخوذان عن قصص كتبها الفنان التشكيلي المعروف فاتح المدرس، وشارك فيهما عدد من نخبة الفنانين.. ويتناولان جوانب من الواقع الاستغلالي الاضطهادي الذي كان يشهده الريف السوري (أو العربي) تحت وطأة الإقطاع..

وفي إطار غني بالتفاصيل، والمفارقات، التي لسنا بصددها هنا، كان قد شارك أديب قدوره، من قبل، بأدوار محدودة في كل من ثلاثية «رجال تحت الشمس» التي أخرجها مروان مؤذن، ونبيل المالح، ومحمد شاهين عام 1970، والتي تعتبر من أوائل الأعمال السينمائية السورية، التي تتناول القضية الفلسطينية، فكانت مساهمة قدوره في الجزء الذي أخرجه مروان المؤذن، وكان عنوانه «اللقاء» ومثل دوري البطولة فيه كل من الفنان خالد تاجا والألمانية ريجينا أولبريشت..

وفي العام 1974 قام أديب قدوره ببطولة فيلم «المطلوب رجل واحد»، الفيلم الروائي الطويل الوحيد من إنتاج نقابة الفنانين في سوريا، وجاء بإخراج المخرج اللبناني جورج نصر. ولقد شارك ببطولة الفيلم، الممثل الفلسطيني، المقيم في لبنان حينها، غسان مطر، إضافة إلى الفنانين هاني الروماني، وعبد الرحمن آل رشي، وحبيبة (غلاديس أبو جودة) وإغراء، ومها الصالح، ويوسف حنا.. فكان هذا الفيلم خطوة جديدة، تؤسس لحضور قدوره، وبطولته وتميزه السينمائي.. وبدا بمثابة البطل المطلق رغم منازعة غسان مطر البطولة والحضور..

وبلغ أديب قدوره واحدة من ذراه الفنية المتألقة، من خلال أدائه لدور (أبو

المعروف حنا مينه.. هذا الفيلم الذي حقق حضوراً جماهيرياً ورسمياً عـــاليين، جعلت منه أحد أهم أفلام المؤسسة العامة للسينما السورية.. ويُذكر أنـــه كـــان بمشاركة قدوره في بطولة الفيلم عدد من أبرز الفنانين في مقدمتهم الفنان جميل عواد، والفنانات نائلة الأطرش ومنى واصف وسمر سامي..

وإذا كان من الصحيح أن أديب قدوره لم ينل أي جائزة علـــى دور (أبـــو سالم) في فيلم «بقايا صور» وكذلك عن دور (أبو علـــي شـــاهين) فـــي فـــيلم «الفهد».. إلا أن الصحيح حتماً هو أن هذين الفيلمين سيبقيا وثيقتين ســـينمائيتين تدللان على أي طراز بارع من الفنانين الممثلين السينمائيين هو أديب قدوره.. ولعل هذا ما يجعلنا نتساءل عن سبب غيابه عن أفلام المؤسسة العامة للـــسينما السورية، طيلة عقدي الثمانينات والتسعينات.. حيث أغفلته كافة الأفـــلام التـــي أنتجتها المؤسسة في هذه الفترة..

وبالعودة إلى العام 1979 نجد أن أديب قدوره شارك فـــي بطولـــة فـــيلم «عملية شناو» من إخراج المصري سمير سيف، وإنتـــاج منظمـــة الـــصاعقة، وبطولة عدد من الفنانين منهم عزت العلايلي وماجدة الخطيب.. وهو فيلم يعيد بناء العملية الفدائية التي نفذتها منظمة (طلائع حرب التحرير الـــشعبية/قـــوات الصاعقة) في مخيم شناو للمهاجرين اليهود في النمسا، وهم في طريـــق إلـــى استيطان فلسطين.. وعلى الرغم من أهمية الموضوع الذي يتناوله هذا الفـــيلم، إلا أن الظروف السياسية لحظة الانتهاء من عملياته الفنية، منعت من نيل الفيلم حقه المناسب للعرض، فظُلم كثيراً بسبب ذلك!..

وعلى كل حال.. فإنه لم تتوقف مشاركات أديب قدوره على مـــا أنتجـــه

واللبنانية.. وأخذ نجوم السينما المصرية يحضرون إلى سوريا ولبنان، والمشاركة في أفلام مع أديب قدوره.. ويمكننا في نظرة سريعة ذكر بعض الأفلام التي قام بها، ومنها أفلام من طراز: (الغجرية العاشقة، العالم سنة 2000، ليل الرجال، فرسان التحرير، رحلة عذاب، حسناء وأربع عيون، امرأة من نار، غوار جيمس بوند، بنات للحب، قاهر الفضاء، الحب الحرام، عرس الأرض، الهدف، حكاية بنت شرقية، القتل حباً، دموع في عيون خائنة..)..

ومن الطبيعي أن تتفاوت المستويات، شكلاً ومضموناً، في هذه الأفلام، فمنها ما جاء تجارياً، يهدف إلى تقديم فيلم قادر من خلال التوابل المعروفة للفيلم الناجح جماهيرياً من جني المزيد من الأرباح، والانخراط في سياق العملية السينمائية للقطاع الخاص في سوريا، يومها.. ومنها ما طمح إلى تناول موضوعات نبيلة، فنجح بعضها، وحظي بالشهرة، وأخفق بعضها في تحقيق الطموحات، التي توارت وراءه، خاصة تلك الأفلام التي لم يكن لها نصيب العرض في سوريا..

ورغم الإخفاقات التي أصابت هذا الفيلم، أو ذاك، (مما جاء تجارياً) فإن هذا ينبغي له أن لا يلهينا عن ذكر أن الفنان أديب قدوره قدَّم صورة البطل الشعبي، بأفضل صورها، في أفلام ستبقى من أهم ما قدمته السينما السورية، في قطاعيها العام والخاص، على السواء، وما تميزت بها تجربته من ناحية التنوعات العديدة في الشخصيات السينمائية، التي قدمها، والتي تبدأ من الثائر المتمرد، وتمرُّ على رجل العصابات، ولا تنتهي عند العاشق الولهان..

ويذكر أنه فضلاً عن الأفلام السورية واللبنانية التي شارك فيها أديب قدوره، فقد قام

بيروت.. كما شارك في عدد من الأفلام، التـــي أنجزهـــا التلفزيـــون العربـــي السوري، ومنها فيلم «الميلاد» لمحمد فردوس أتاسي، و«الهدف» لغنام غنـــام، و«عجاج أبو الليل» للمخرج الفلسطيني عمر العلي، و«البيلسة» لمحمد الآغـــا عام 1997، وفيلم «وعد» لتامر العربيد 2002..

وفي إطار تجربته الفنية التي تجاوزت العقود الثلاثة مـــن الـــزمن، منـــذ مطلع السبعينيات حتى الآن، ليس من المغالاة في شيء، القول إن الفنان أديـــب قدوره هو حالة سينمائية استثنائية، استطاع ما لـــم يهيـــأ لأي فنـــان ســـينمائي فلسطيني أن يقوم به أبداً، في السينما العربية..

بسام لطفي:

قام الفنان بسام لطفي ببطولة فيلم «السكين» من إخـــراج خالـــد حمـــاده، لصالح المؤسسة العامة للسينما السورية عـــام 1971، عـــن روايـــة للأديـــب الفلسطيني غسان كنفاني بعنوان (ما تبقى لكم)، التي كان قد نشرها فـــي العـــام 1966.. وإذا انتبهنا إلى أن العام 1971 هو وقت مبكر جداً في عمر الإنتـــاج السينمائي السوري، في القطاع العام، يمكننا إدراك دلالة أن يـــتمّ إنجـــاز فـــيلم سوري، عن نص أدبي فلسطيني، في ذاك الوقت..

ولعله ليس من الضرورة الانتباه إلى أن بطل الفيلم، هو فنان فلـــسطيني، أيضاً، هو الفنان بسام لطفي، وكان حينذاك في بداية تجربته ومشواره الفنـــي، الذي بدأ كالعادة ممثلاً مسرحياً.. ولقد شارك بأداء الأدوار، في ذاك الفيلم، ثلّـــة من الفنانين المعروفين، أمثال رفيق السبيعي مـــن ســـوريا، والفنانـــة ســـهير المرشدي من مصر.. ومع ذلك فقد استطاع ذاك الفنان النحيل، أن يقدم صورة فنية رائقة، عن الفتى الفلسطيني المعذب، ساعده في الأداء اعتماده على العـــال

غسان مطر:

هو فنان فلسطيني، لجأ أهله من مدينة حيفا إلى لبنان.. يُقـــال إن اســـمه الحقيقي (غسان نورية)، فكان أن اتخذ اسماً فنياً، على عادة مـــا كـــان يفعـــل الفنانون السينمائيون في مصر، فـــي الخمـــسينيات والـــستينيات مـــن القـــرن العشرين.. ولقد بدأ حضور غسان مطر السينمائي يتبلور فـــي مـــصر، حيـــث اشتهر بأدائه لأدوار الشر، كزعيم، أو كفـــرد، فـــي العـــصابات التـــي شـــاع حضورها في السينما التجارية المصرية، حينذاك.. ساعده فـــي ذلـــك تقـــاطيع وجهه الوعرة، التي تشي بالقوة والقسوة..

ففضلاً عن موهبته السينمائية، فإننا نرى أن اعتماد غسان مطر في إطار هذه الأدوار، كان يستند إلى الملامح الحادة لوجهه، والبنية الجـــسدية العـــضلية القوية، والصوت الخشن، التي تؤهله جميعها لأداء أدوار القوة والعنـــف.. وإذا كان من الصعب حصر الأفلام التي شارك بها في الـــسينما المـــصرية، وهـــي كثيرة جداً، وتكاد تتجاوز المائة فيلم، فمن الملفت أن أدواره لم ترتق لمـــستوى البطولة الأولى أو الثانية، وهذا كان حال غالبية رجال العصابات فـــي الـــسينما المصرية..

محمود سعيد:

بملامحه النابعة من عمق الصحراء العربية، وببنيته الجـــسدية المتينـــة، فضلاً عن موهبته الفنية البارعة، وصوته المميز، استطاع الفنان محمود ســـعيد أن يرتقي إلى مواقع متقدمة من الحضور السينمائي العربي، في سوريا ولبنان، على الأقل، خلال عقد السبعينيات من القرن العشرين، حيث قام ببطولة العديـــد من الأفلام السينمائية التجارية، ومنها ما كان بالمشاركة مع المطربـــة البدويـــة

السينما السورية واللبنانية.. كان ذلك في فيلم «عروس من دمشق» و«فاتنة الصحراء»، و«فارس الصحراء»، وأفلام أخرى تمت الاستفادة من حضوره فتى يتعشّق البدوية الطافحة الحضور التي تمثلها سميرة توفيق، وينتصر على المكائد التي ينصبها أعداء للتفريق بين الحبيبين.

عرف محمود سعيد النجومية السينمائية، في سبعينيات القرن العشرين، وذاعت شهرته، ونافستها شهرته التلفزيونية، حيث قام ببطولة العديد من المسلسلات التلفزيونية البدوية، التي كانت منتشرة الحضور.. يومها!..

زيناتي قدسية:

من قرية إجزم في قضاء حيفا.. وهو أحد أهم الفنانين المسرحيين الفلسطينيين، وممن ساهموا في تأسيس ونهوض المسرح الوطني الفلسطيني، منذ نهاية الستينيات.. وهو على الصعيد السينمائي شارك بأدوار محدودة، كما في فيلم «الأبطال يولدون مرتين» من إخراج صلاح دهني، لصالح المؤسسة العامة للسينما السورية، عام 1976، وهو مصاغ عن قصة «سرّ البري» للقاص الفلسطيني علي زين العابدين الحسيني.. وكان في البطولة الفنان المصري القدير عماد حمدي، وطائفة واسعة من الممثلين العرب، وتم تصوير الفيلم في سوريا، على الرغم من أن أحداثه تدور في قطاع غزة.. كما كانت لزيناتي قدسية مشاركة في فيلم تلفزيوني، أخرجه ناجي طعمي لصالح شركة إنتاج تلفزيونية سورية خاصة. كان الفيلم بعنوان «بستان الموت»، وعُرض في أكثر من فضائية عربية.. وهو من بطولة العديد من الفنانين السوريين منهم سامر المصري، نبيلة النابلسي، لينا باتع..

من قرية صفورية، جوار مدينة الناصرة في الجليل الفلسطيني.. وهو مسرحي فلسطيني متميز، وجد طريقه إلى التلفزيون، بداية، ثم إلى السينما.. ففي العام 1993 كانت له مشاركة في فيلم «صهيل الجهات» من إخراج ماهر كدو، ثم في العام 1998 كانت له مشاركة في فيلم «نسيم الروح» من إخراج عبد اللطيف عبد الحميد، والفيلمان بالطبع من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا.. وكانت مشاركته فيهما في أدوار ثانوية، لم ترتق إلى دور البطولة!..

في العام 2001، شارك عبد الرحمن أبو القاسم بدور هام في فيلم «الطحين الأسود» من إخراج غسان شميط، وإنتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية، بل إن الدور الذي أداه أبو القاسم، وعلى الرغم من أنه لم يكن البطل الأول في الفيلم، إلا أنه شكل علامة مميزة في الفيلم، بسبب براعته الأخاذة في الأداء.. خاصة وأن الشخصية من النوع المركب، فهو عامل في مطحنة تاريخية، في مكان يكاد أن يكون مهجوراً.. وهو أيضاً رجل ينتمي إلى مذهب حافل بما هو غيبي روحاني، تسيطر عليه بكليتها.. وسيتلقى طعنة نجلاء، في مجتمع يقدر عالياً قيم الشرف.. مما سمح لعبد الرحمن أبو القاسم أن يكشف عما لديه من موهبة رفيعة المستوى، وقدرة عالية..

تيسير إدريس:

تيسير إدريس فنان مسرحي فلسطيني.. من الطيرة، في قضاء حيفا.. بدأ مسيرته الفنية من خلال تجربته في المسرح الجامعي، خلال دراسته في كلية الآداب، في جامعة دمشق، عند مطلع السبعينيات.. ثم تحوّل من الهواية إلى الاحتراف، كممثل في المسرح القومي في سوريا.. ومن المعروف أن المسرح الجامعي في السبعينيات قدم نخبة الفنانين المعروفين في سوريا، في العقود

والسينما.. وفي هذا الإطار، كان لتيسير إدريس أن شارك في عدد متواتر من الأعمال التلفزيونية، مثل العديد من الفنانين المسرحيين، الذين وجدوا طريقهم نحو التلفزيون، لأسباب عديدة، منها المردود المادي، وتلبية الحاجات المعيشية، إضافة إلى طلب الشهرة، والانتشار..

لكن تيسير إدريس كان المفاجأة الحقيقية في السينما السورية، عندما قام ببطولة فيلم «صعود المطر» من إخراج عبد اللطيف عبد الحميد عام 1995، لصالح المؤسسة العامة للسينما في سوريا.. إذ استطاع نيل جائزة أفضل ممثل في مهرجان دمشق السينمائي، ذاك العام، ناجحاً في التحدي الذي فُرض عليه باختياره للبطولة المطلقة، وسط حشد من الفنانين السينمائيين، على الرغم من أن تيسير إدريس هو فنان مسرحي أولاً، ولم تكن له من قبل إلا مشاركة في دور محدود، في فيلم «الليل» لمحمد ملص عام 1992.. ولن تكون له، فيما بعد، سوى مشاركة في فيلم روائي قصير حمل عنوان «زائرة المساء» لغسان عبد الله، عام 2002..

يعقوب أبو غزالة:

أحد أبرز الرواد من الفنانين الفلسطينيين، وممن تعود البدايات به إلى الخمسينيات، حيث حقق حضوراً ملفتاً في الإذاعة بسبب من تميز صوته، ولغته العربية وطريقته في نطقها الرائعة، ثم كان له الحضور في المسرح من خلال العديد من الأعمال المسرحية، سواء لصالح المسرح السوري، أو لصالح المسرح الفلسطيني.. أما على الصعيد السينمائي فإن حالته العمرية، إذ كان قد جاوز الخمسين عندما بدأت السينما في سوريا حركتها، وكذلك هيأته الجادة، وصوته الرصين.. لم تكن تؤهله إلا للمشاركة في عدد من الأفلام بأدوار

المميز.. يتجلّى ذلك في فيلم «شيطان الجزيرة» من إخراج سهيل كنعان لصالح القطاع الخاص (دوجي فيلم).. إذ نراه يقوم بدور ضابط المخابرات الذي يوجِّه رجاله الذين لعب أدوارهم محمود عبد العزيز ويسرا ورفيق سـبيعي ونـاجي جبر.. وعدد من الفنانين اليونانيين.. ففي وسط هذا الزحام من النجوم والفنانين كان يبدو أبو غزالة واثقاً متمكناً ملفتاً للنظر..

أحمد رافع:

من ترشيحا.. برز في الأدوار التي قام بها في إطار مسرح دريد لحـام، وأعماله التلفزيونية، وأصبح بمثابة العنصر الدائم، والثابت، في كافـة أعمـال دريد منذ الثمانينيات.. ورغم أن عدداً من المشاركات في غير عمل تلفزيـوني قام بها أحمد رافع بعيداً عن دريد لحام.. إلا أن سمته الأساسية بقيت كفرد مـن طواقم عمل دريد لحام.. ومن هنا فإن مشاركاته السـينمائية كانـت محكومـة بالإنتاج السينمائي الذي أنجزه دريد لحام، منذ الثمانينيات، ونذكر منهـا أفـلام «التقرير» و«الحدود».. فهو أحد جنود الحدود الذين ستكون من مهماتهم زيادة معاناة عبد الودود، بعد أن أضاع جواز سفره على الحدود، ووضـع العراقيـل في وجه مروره أو عودته، في «الحدود».. وهو عامل المطعم الذي أُقيم علـى شرف «الحنفية» التي ستغير مجرى حياة، ومـصير الأسـتاذ عزمـي بيـك المستشار، في «التقرير»..

عبد المنعم عمايري:

من قرية الجاعونة، في قضاء صفد، شمال فلسطين.. درس في المعهـد العالي للفنون المسرحية في دمشق، وتقلَّب كسواه من الفنانين الـشباب، علـى العديد من الأدوار في المسرح والتلفزيون، التي استطاعت أن تؤسّس لحضـ

ومخرجاً، عن واحدة من مسرحياته.. أما على الصعيد السينمائي، فيمكن أن نذكر له مساهمة ثانوية، في فيلم «نسيم الروح» للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد عام 1998.. في دور قصير، لا يمكن تجاهله، وهو ينتمي إلى طراز التمثيل الإيمائي، الصامت.. إنه في «نسيم الروح» والد سامر، بطل الفيلم.. الوالد الغائب الحاضر، والذي سيحضر في النهاية ليأخذ ابنه إلى عالم الغياب، منسحباً به من عالم لا يحفل بالحبّ..

لينا حوارنة:

ليس بسبب جمالها، فقط، بل أيضاً وأساساً بسبب من حساسيتها العالية، وموهبتها وبراعتها الفنية، استطاعت الفنانة لينا حوارنة تأسيس حضورها الفني الإبداعي خلال فترة قصيرة، من عملها الفني.. ورغم أن بدايتها كانت في الأعمال التلفزيونية، خاصة المسلسل السوري الشهير «أبو كامل» مع الفنان أسعد فضة، وامتد حضورها، بعد ذلك، على قوس كبير، وسجل طويل، من طراز تلك الأعمال التلفزيونية الناجحة، إلا أن مساهمتها السينمائية، المميزة، كانت في فيلم «نسيم الروح» لعبد اللطيف عبد الحميد 1998، حيث تقاسمت دور البطولة الأولى، فيه، مع الفنان بسام كوسا.. فشكّلا ثنائياً عاشقاً من طراز لم يسبق للسينما العربية أن عرفت مثيلاً له، رقّة وعذوبة وتضحية.. وحظيت هي، وزميلها، والفيلم، معاً، على عدد من الجوائز المحلية والعربية، في سوريا ومصر وباريس، ومنها جائزة أفضل ممثلة، فضلاً عن الاستحسان الجماهيري الواسع..

نادين سلامة:

الفنانة الفلسطينية نادين سلامة قد وضعت اسـمها علـى لائحـة الـسينمائيين الفلسطينيين العاملين في السينما العربية.. وهذه الفنانة الممتلئة جمالاً، وبراعة، وحسن أداء، لم تشأ أن يكون حضورها الفني عابراً، فكان فيلم «رؤى حالمـة» ميدانها للتألق، في أول عمل سينمائي تشارك به..

محمد صالحية:

عرف الفنان محمد صالحية بأنه أحد أهم المذيعين في إذاعة دمشق، عنـد مطالع سبعينيات القرن العشرين.. وهو من تميز بخامة الصوت الملفتة الإيقاع والحضور لدى المستمعين..

شارك محمد صالحية، ممثلاً سينمائياً، في فيلم «راقصة علـى الجـراح» من إخراج محمد شاهين عام 1972..

داوود يعقوب:

على الرغم من مرور سنوات طويلة على رحيله، إلا أن داوود يعقـوب، يبقى في ذاكرة المستمعين لإذاعة دمشق، إذ كان نموذجاً للإذاعي ذي الـصوت المميز، والإلقاء السليم، والثقافة العالية..

وكان للمذيع داوود يعقوب أن شارك في فيلم «المطلوب رجل واحد» من إخراج جورج نصر، عام 1974..



فلسطين والصراع العربي الصهيوني في السينما المصرية

تاريخياً، وإنتاجياً.. تأخذ السينما المصرية موقع الريادة الأولى في نسق السينما العربية، إذ من المتعارف عليه أن تاريخ إنتاج الفيلم المصري الروائي الأول يعود إلى العام 1927 عبر فيلم «ليلى» إخراج استيفان روستي، وإن كان هناك من يعتبر فيلم «قبلة في الصحراء» إخراج الفلسطيني الأصل إبراهيم لاما، والذي سبق عرضه فيلم «ليلى» قرابة الستة أشهر، إلا أن بعض المؤرخين تنكروا له على قاعدة أن القائمين على هذا الفيلم لم يكونا من الطاقات المحلية المصرية، بل هما من الوافدين[1]، فيما يردُّ البعض حقيقة الرفض والتحفظ إلى أسباب وجوانب فنية، تنبغي مناقشتها، فقبولها أو رفضها..

لقد استمرت السينما المصرية زمناً في إطار المحاولات الفردية والمغامرة، حتى العام 1935 عندما افتتح أستوديو مصر، أحد مشروعات شركة مصر للتمثيل والسينما، التي أسَّسها الاقتصادي المصري الكبير طلعت حرب عام 1925 فمنذ ذلك الوقت، بدأت السينما في مصر تعرف طريقها نحو انتهاجها سبيل الصناعة ذات التقاليد والمنهجية في الإنتاج والتوزيع والعرض، وبلورة تاريخها، وإنجاز إرثها.. ولعل الشروط التاريخية التي كانت تشهدها

---

[1] - لابد هنا من العودة إلى حديث أبو غنيمة عن بدر وإبراهيم لاما الفلسطينيين، في مصدر

مصر، حينذاك، من نمو لليبرالية، والبرجوازيات المحلية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية، هي بعض مما ساهم في دفع السينما المصرية نحو الأمام خطوات واسعة إنتاجياً بحيث تسبق شقيقاتها العربيات، وهي من ناحية أخرى ما شكّل الأرضية المناسبة لظهور موجة الأفلام الرومانسية التي تدور في الفيلات و(العزب) والتي تعتني بصورة النجم الوسيم، وبطل قصص الحب والاستعراضات الراقصة.. الخ، من موجة دعيت بسينما النجم الوسيم، أو سينما التليفونات البيضاء، في اقتداء بالغرب، وتقليد له، بما يوافق نزعات الملكية الفاروقية التغريبية، الأمر الذي وضع مسافة بين هذه السينما، وواقع الشعب المصري وهمومه، والواقع العربي وقضاياه.. دون إنكار نبرات متفرقة وقليلة من سينما حاولت السباحة عكس تيار السينما السائدة..

فالسينما السائدة، من هذا النمط، لم تكن معنية كثيراً بنزعات وطنية أو قومية، وبقيت كذلك حتى منتصف الأربعينيات، عندما بدأت الواقعية تجد لها ملامح في خضم الإنتاج السينمائي المصري الكبير.

ومع ذلك فإن الفيلم الروائي المصري الأول، الذي يتناول موضوعاً فلسطينياً، لم يظهر حتى عام 1948، وهو تاريخ متأخر نسبياً في عمر السينما المصرية، وشؤون القضية الفلسطينية، على السواء. وكان ذلك عبر فيلم «فتاة من فلسطين» للمخرج محمود ذو الفقار، عن سيناريو رائدة السينما المصرية عزيزة أمير، ومن إنتاجها، وهو فيلم لم يكن مقدّراً له أن يتجاوز شرطه، خصوصاً لناحية طبيعة الوعي بالمسألة الفلسطينية، فأتى الفيلم في إطار قصة حب بين فتاة فلسطينية وأحد الطيارين المصريين، الذي سقطت طائرته خلف

أحداث «ملفقة»، من الطبيعي أن ينتهي الفيلم بزواج الطيار المصري، من الفتاة الفلسطينية..

يرى بعض النقاد أن هذا الفيلم لم يخرج عن سياق السينما التقليدية السائدة في أربعينيات مصر، سوى في زجِّ اسم فلسطين، من خلال الفتاة الفلسطينية، لاستثمار الموقف الشعبي في مصر، تجاه فلسطين، والحرب فيها، وبدا كم هو متخلّف ذاك الوعي السياسي، الذي غفل عن فهم حقيقة القضية الفلسطينية، بل جعل الفتاة تجد الحل في الزواج (وهو المعادل الفني لحلّ مشكلة الفتاة العربية) من طيار غني ينتمي إلى أسرة برجوازية، وتترك بلدها، وتذهب إلى مصر، فيكون الحل الذي يقدمه الفيلم، يتمثّل بالخلاص الفردي للفتاة، بما يتناقض مع جذر مأساتها في احتلال بلدها.. في حين يرى آخرون أهمية لهذا الفيلم، حتى لو كان على مستوى المبادرة المحضة، تلك المبادرة التي تتمثل في التطرّق لموضوع على علاقة بالموضوع الفلسطيني، بل إن ثمة من يرى أهمية مبادرة الفيلم الطيبة، رغم سذاجة الطرح، إذ يبقى للفيلم قصب الريادة، والسبق، في الحديث عن القضية الفلسطينية[1]..

---

[1] - يمكن بهذا الصدد العودة إلى نسقي الآراء هذه، والمقارنة فيما بينهما، من خلال الاطلاع على قدمته الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، في: «بانوراما السينما الفلسطينية»، مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي الخامس عشر 15-1999/22.. وما ورد في كتاب: «الهوية القومية في السينما العربية» لمجموعة باحثين، إصدار مركز دراسات الوحدة العربية 1986 وتحديداً ما كتبه الناقد كمال

وفي عام 1949 يقدم فطين عبد الوهاب فيلم «نادية» وهو يتحــدَّث عــن نادية المدرِّسة في إحدى مدارس البنات، والتي تعيل أخوتها. يتخرّج أخوها من الكلية الحربية، ويستشهد في ميدان الحرب في فلسطين، وتــستمر هــي فــي تضحيتها، مترافقة مع قصة حب، ملفقة أيضاً.. والفيلم لا يتنــاول الحــرب، أو فلسطين على نحو مباشر وواع، بل من خلال ميلودراما مصرية، لا تتميــز إلا بالحديث عن سقوط أول شهيد مصري، سينمائياً، في حرب فلسطين..

ولن يخرج فيلم «أرض الأبطال» لنيازي مــصطفى عــام 1953 عــن الدائرة ذاتها، وذلك عندما يدفع بطله بسبب صدمة عاطفية للتطوّع في الجيش، والمشاركة في حرب فلسطين. وهناك في مدينة غزة ســيقع فــي حــب فتــاة فلسطينية، ولكنه سيفقد بصره بسبب الأسلحة الفاسدة. ورغــم تقليديــة قــصة الحب، فإن الفيلم أفلت من يديه فرصة هامة، بل واستثنائية، في إمكانية مناقشة قضية الذخيرة والأسلحة الفاسدة ودور الأنظمة. ربما لأنه لم يكن يمتلك الوعي الدقيق، أو بسبب خضوعه في خدمة غايات تفتح شــبابيك التــذاكر، وتــستثير مشاعر الجماهير، من خلال ميلودراما تستجدي الدموع..

وقضية الأسلحة الفاسدة ذاتها ستكون موضوعاً في فيلم «الله معنا» لأحمد بدرخان عام 1954 حيث نشاهد قصة الضابط أحمد الذي يشارك فــي حــرب فلسطين، ويصاب خلال الحرب، ويتم اكتــشاف جريمــة اســتيراد الــذخيرة والأسلحة الفاسدة، وتكتشف الخطيبة أن والدها هو أحد هؤلاء المستوردين.

يسود التذمر أوساط رجال الجيش، وتتكوّن مجموعة الــضباط الأحــرار الذين سيطيحون بالملك وأعوانه، وبذلك يكون هذا الفيلم من أوائل الأعمال التي

والمصري، مع إدراكنا أن المخرج أحمد بدرخان قد سبق وأنجز فيلمــاً عــن الزعيم الوطني «مصطفى كامل» قبل الثورة، حيث يُذكر أن فتحي رضــوان، وهو الكاتب الكبير، والمناضل المتميز، وأحد أعضاء الحزب الــوطني، الــذي أسّسه مصطفى كامل، والذي أصبح وزير الإرشاد القومي في عصر الثــورة، كان قد كتب هذا الفيلم قبل ثورة 1952، وفيه يقدّم صورة عن المناضل الكبيــر والزعيم الوطني مصطفى كامل الذي قضى في ريعان شبابه، ومن خلال ذلــك يقدم الفيلم صورة عن النضال الشعبي المقــاوم ضــد الاحــتلال الإنجليــزي، وبطولات ثورة العام 1919 كما يفضح وحشية المحتل وممارساته.

وفي العام 1956 يقدم نيازي مصطفى فيلم «شياطين الجو» عــن قــصة حبٍّ وتنافسٍ بين ثلاثة شباب، على قلب حسناء، تشترط أنها ستتزوج مظلــي، فلا يتخلّفون عن التطوع في سلاح المظلات، وتقودهم الأحداث للمشاركة فــي حرب فلسطين. أما حسن الإمام فيقدّم في العام نفسه، من خلال فيلم «وداع عند الفجر» ضابطاً يشارك في حرب فلسطين فيُؤسر، ويعود بعــد ســنوات ليجــد حبيبته وقد تزوجت الجار، فهي اعتقدت أنه استشهد.. يتخلّــى الــزوج عنهــا، لتعود إلى حبيبها، ويلتمُّ الشمل.. فأي بؤس هذا الذي يقدمه هذا الفيلم؟..

وفي العام 1957 يقدم نيازي مصطفى فيلمه «سجين أبو زعبــل» الــذي يتناول فيه الاعتداء على سجن أبو زعبل خلال العدوان الثلاثي على مصر عام 1956 من خلال سيناريو كتبه السيد بدير حول بطل الفيلم الــذي بــدأ مهربــاً للمخدرات وجاسوساً، ولكن الأحداث التي يشهدها ستجعله ينضمّ إلــى قــوات الحرس الوطني، ويشارك في المقاومة.. ثم يعــود نيــازي مــصطفى مجــدداً لإخراج فيلمه «سمراء سيناء» عام 1959 الذي يدور في صحراء سيناء، عبر

ستهوى سمره ابنة شيخ القبيلة عادلاً وتحرص على توفير متطلبــات راحتــه. وأثناء أحداث مفبركة، كالعلاقة الآثمة بين زوجة عادل وابن خالهــا، وغــيظ خطيب سمره من عادل، يشن العدو الصهيوني غارة جوية. ورغم محــاولات ومطاردات خطيب سمره لعادل، بتحريض من زوجته، وعشيقها، لقتله، إلاّ أن عادل سينتصر عليهم جميعاً، وسيحاول هو وسمره والقبيلة إنقاذ آبار البتــرول من الأعداء، ويتزوج عادل من سمره في النهايــة.. كــل ذلــك فــي قــصة ميلودرامية عادية.

ويأتي فيلم «أرض السلام» لكمال الشيخ عام 1957 ليحكي قصة أحمــد، الفدائي المصري الذي يختفي داخل قرية فلسطينية، فتكون مناسبة للفيلم، لكــي يصوّر من خلال هذه القصة، أولاً بطولات الفدائيين المصريين في عام 1956 ومن ثم يعرض لواقع الاحتلال الصهيوني لفلسطين، والمعارك التي تنشب مــن أجل تحرير فلسطين، رغم كل العوائق. وطالما أن هناك فتاة فلسطينية اســمها سلمى، تساعده في تنفيذ عمليته الفدائية، فلا بدّ أن ينتهي الفيلم بزواج الفــدائي المصري أحمد من الفتاة الفلسطينية سلمى. مع كل ذلك يعتبر هذا الفيلم خطــوة أولى، أكثر نضجاً وتبلوراً، مما سبقه في تناول الموضوع الفلسطيني، وإن كان وعياً ينقصه في طبيعة العمل الفدائي. ولا ينكر أحد أن هذا الفيلم قد ساهم فــي إذكاء الحماسة التي شاعت عقب العدوان الثلاثي.

وفي العام 1957 ذاته، يقدم عز الدين ذو الفقار فيلمه «بور سعيد» عــن صمود هذه المدينة الباسلة، والذي يعتبر من أنضج الأفلام التي تناولت العدوان الثلاثي، ويتحدث عن المقاومة الشعبية الرائعة، ليؤكد أن إرادة الــشعب أقــوى من كل الغزاة المعتدين العتاة، وأن المقاومة هــي الــسبيل الوحيــد لاســترداد

الحقوق وانتزاع الحرية[1]، ويجدر بنا ذكر أن هذا الفيلم من إنتاج وتمثيل الفنـــان فريد شوقي.. كما يقدم عز الدين ذو الفقار فيلمه «رد قلبي» في ذات العام، عن دور الجيش المصري في التصدي لفساد الملكية، ليشير إلى أن دوافـــع ثـــورة الضباط الأحرار كانت بسبب ما حصل في حرب فلسطين من نكبة فـــي العـــام 1948، والفضيحة المتمثلة في قضية الأسلحة الفاسدة، التي كانت أحد الأسباب في هزيمة الجيش المصري، فضلاً عن وجود الملكية أصلاً[2].

أما فيلم «عمالقة البحار» للسيد بدير، عام 1960 فهو يتوقّف عند حكايـــة الضابط البحري العربي السوري الشهيد البطل جول جمَّـــال، بمـــا يعنـــي أن أحداثه تدور ما بين مدينة اللاذقية في سوريا، حيث مـــسقط رأســـه، ومـــصر العربية، حيث ميدان المعركة المحتدمة، والتأكيد على دلالة تمـــازج النـــضال العربي، الوحدة العربية، وقومية المعركة ضد العدو الـــصهيوني، وهـــو أمـــر يُحسب لهذا الفيلم، المليء بالنوايا الطيبة, من خلال تنكّب مهمة الاحتفاء بواحد من أهم الشهداء الكبار، وهو الشهيد جول جمَّال الذي استشهد في عملية فدائيـــة بحرية شهيرة، تلك التي كان لها دور هام في تقرير مصير العـــدوان الثلاثـــي، والمساهمة عسكرياً بتحويل مسار الحرب، ببسالة لافتة، وبشكل لا يُنكر..

ونذكر أن العدوان الثلاثي، على أهمية ما جرى في أحداثه، كان مفـــصلاً دراميا في عدد من الأفلام، منها فيلم «لا تطفئ الشمس» لصلاح أبو سيف عام

---

[1] - علي أبو شادي: «اتجاهات السينما المصرية»، مطبوعات مهرجـــان الـــسينما العربيـــة الأول، البحرين، ط2، عام 2000، ص94..

1961، وفيلم «السمان والخريف» لحسام الدين مصطفى عام 1976، مع ملاحظة أن حرب عام 1956 كانت تحضر في غالبية هذه الأفلام باعتبارها عاملاً في إحداث تغييرات في عمق الشخصيات، وسلوكياتها[1]..

وسيحاول فيلم «حب من نار» لحسن الإمام عام 1958، توسّل الطابع الوطني لنفسه، من خلال حكاية فتاة متطوّعة في الهلال الأحمر، وتسعى للحصول على معلومات عن الأعداء، مدفوعة برغبة الثأر لوالديها، دون أن ينسى الفيلم تقديم قصة حب لابدّ منها دائماً في أفلام حسن الإمام.. كذلك نجد فيلم «طريق الأبطال» لمحمود إسماعيل 1961 يعود خطوات نحو الوراء، عندما يذهب لفبركة قصة ملفقة، حول فتاة لاهية تتوزع بعواطفها، بداية مع صحفي، ثم تهجره للارتباط مع صديقه الضابط، الذي ترفض أسرته الزواج منها. وعندما تقع حرب فلسطين، ويشارك فيه الضابط، يدعوها الصحفي للذهاب إلى فلسطين كممرضة، ويذهب هو كمراسل حربي، وهناك تلتقي حبيبها الذي يموت بين يديها.

ولا يبتعد «صراع الجبابرة» للمخرج زهير بكير عام 1963 عن ذات الدائرة، فهنا يفرّ شاب من مصر إلى غزة، إثر اتهامه بجريمة قتل راقصة حصلت في بار، وعند وصوله إلى غزة، يهاجم الصهاينة المكان، ويقع هو في الشرك أسيراً، ويلتقي بجاسوسة صهيونية موظَّفة من أجل معرفة أسرار المصريين، وسينتهي الفيلم باكتشاف أنها فدائية عربية، تظهر في لبوس الجاسوسة، ومن ثم تستشهد بعد أن تُوصل إليه معلومات تهمّ مصر، وتؤمن

عودته ورفيقه قائد المجموعة، ممتطيين طائرة إسرائيلية، إلى مصر حيث سيجد نفسه بريئاً من التهمة، فيطلب العودة للانضمام في صفوف المجاهدين.

وعن هذا الفيلم، تقول نادية لطفي التي أدّت هذا الدور، إنها فرضت هذا التحوّل في الشخصية، من الجاسوسة إلى الفدائية، للحفاظ على صورة لائقة لها أمام جمهورها. مما يعني أن الفيلم وشخصياته وأحداثه، تمَّ تركيبها على النحو الذي يناسب ممثليه، فالجاسوسة تتحول إلى فدائية، والقاتل الحقيقي في الجريمة يكتشف، ربما فقط حفاظاً على صورة نادية لطفي وأحمد مظهر، في ذهن جماهير المشاهدين.

وفي العموم، يُسجل لهذا الفيلم أنه استعان ببعض الممثلين الفلسطينيين، من قطاع غزة، وفق ما ذكر لنا الأستاذ «خضر عزات سكيك»، الذي كان من أبرز الممثلين في القطاع، حينذاك، والذي كان يقود الحركة الفنية (مسرحاً وموسيقى وغناء) في القطاع حينها، وساهم مع كبار النجوم المصريين، في هذا الفيلم، الذي أخذ طابعاً تحريضياً، وكان من الممثلين فيه كلّ من النجم الفنان أحمد مظهر وزين العشماوي ويوسف فخر الدين، فضلاً عن نادية لطفي، وآخرين.. ليبيّن أن الممثلين الفلسطينيين الشباب، في تلك الفترة، كانوا الأكثر حماساً، وإن لم يكونوا الأكثر إدراكاً، فنزوعهم لإثبات وجودهم كان مما لا يعلو عليه صوت..

وسيقدم المخرج يوسف شاهين أحد أهم الأفلام العربية التي على علاقة بالقضية الفلسطينية، إنه فيلم «الناصر صلاح الدين» عام 1963، وهو إنتاج سينمائي ضخم، للمنتجة الشهيرة آسيا داغر. ويُذكر أنه الدولة ساهمت في

استطاع يوسف شاهين، وهو مخرج قدير دون أدنى شك، تقديم فـيلم منسوج ببراعة في التنفيذ والأداء، عميق المعاني..

القدس المحتلة، تتحرر، وتعود للمسلمين، وقائد الفرنجة ريتشارد قلب الأسد، والقائد المسلم الكبير صلاح الدين الأيوبي، في مواجهة تاريخية، على صعيد السيف، كما على صعيد الأخلاق، وحطين واحدة من أبرز المعارك والانتصارات في التاريخ، وعودة القدس إلى أصحابها، واندحار الغزاة..

إنه الماضي عندما يتحوّل دروساً للحاضر، ويضيء أمل المستقبل. والفيلم السينمائي الذي يغدو رسول أمة إلى شعوب العالم، برسالة ساطعة الوضوح والدلالة، فالقدس عربية مهما دالت الأمور.. وعندما تتّحد القوى والهمم والإرادات، يُستعاد الحق لا ريب.. و«الناصر صلاح الدين» فيلم هام ومتميز على غير مستوى.. شكلاً ومضموناً.

ويُفلت المخرج حسام الدين مصطفى من بين يديه خيوط موضوع سياسي هام في فيلم «جريمة في الحي الهادئ»، عام 1967، والذي يستند على قصة اغتيال اللورد البريطاني موين على أيدي عصابة شتيرن الصهيونية الإرهابية، ونجاح البوليس المصري في اكتشاف حقيقة الجريمة، ولكن المخرج حسام الدين مصطفى اعتمد على معالجة بوليسية افتقدت المضمون السياسي الحقيقي الذي لم يتضح ويتبلور، وبدا اللورد موين كبطل وطني، كما لم يتكشف الفيلم حقيقة الصهيونية البشعة، وحقيقة موضوع اغتيال اللورد موين..

وكذلك الأمر في فيلم «حب وخيانة» للسيد بدير عام 1968 حيث يحاول الفيلم أن يقدم قصة رمزية عن القضية الفلسطينية والواقع العربي (على غرار

إرث أجداده، فيتكافل أهل الحارة، وعددهم (14) بيتاً، أي بمقدار عـــدد الـــدول العربية، حينذاك.. نقول، يتكافل أهل الحارة الذين يملكون وثائق تثبت ملكيـــتهم للحارة، ومن ثم تصل المشكلة للقضاء، في دلالة على مجلـــس الأمـــن. وبعـــد مغامرات عاطفية، وأحداث تعود الحارة لأصحابها. إن الـــدلالات والرمـــوز، واضحة الإسقاطات والمغازي، ولكن الإشكالية في الفيلم هي في تلك الفبركـــات التي تصدم المشاهد، من حب وخيانة وراقصات، وتفاصيل تكشف العجز عـــن تقديم رؤية واعية لجذر وجوهر القضية الفلسطينية..

ومع مطلع السبعينات يقدم سعيد مرزوق فيلمه «الخـــوف» عـــام 1970 وهو فيلم يحاول أن يناقش تأثيرات نكسة حزيران 1967 وما تلاها من عدوان صهيوني على حياة الشعب المصري، وذلك من خلال رداء رمـــزي مهلهـــل[1]، عبر حكاية الفتاة سعاد التي ترحل من السويس إلى القاهرة، إثر نكسة حزيران، وفقدانها أسرتها، فتقيم في بيـــت المغتربـــات، وهـــي تـــشهد حيـــاة الخـــوف، وانعكاساتها النفسية والجسدية والاجتماعية، ليتحول الأمر عندها إلى شكل مـــن أشكال العصاب، حتى بالنسبة لصديقها أحمد الصحفي الذي يعيش أيضاً فتـــرة ضياع وعبث وعدم انتماء لهدف محدد. وفي إطار قصة حب بينهمـــا يـــذهبان إلى عمارة جديدة، حيث يحاول الحارس الاعتداء عليها، مما يصعّد إحـــساسها العصابي بالخوف الذي عرفته منذ مأساة الحـــرب، وتنتهـــي مأســـاتها عنـــدما يستطيع صديقها، الصحفي أحمد، التغلّب على الحـــارس الـــذي أثـــار فزعهـــا الشديد..

ويبقى في الذاكرة هتاف: (فات الكثير يا بلدنا.. ما بقاش إلا القليل).

ببساطة يمكن اعتبار هذا الفيلم محاولة، وإن أوَّلية، لدراسة نفسية هذه الفتاة (كنموذج)، على ضوء منعكسات نكسة حزيران 1967 بداية، ثم الظروف السياسية والاجتماعية المحيطة، من طراز صدمة المفاجأة بالحياة في مدينة القاهرة، التي تعيش وكأن ليس هناك حرب أو هزيمة. إنه ذات العالم الذي يبدو لاهياً، في وقت لا مكان فيه للهو، وحيث ثمة من يموت على الجبهات. كذلك يشكل الفيلم دراسة نفسية لشريحة من الشباب المصري الذي يجد نفسه في حيرة.. وسواء على المستوى التمثيلي لكل من الفنانين نور الشريف وسعاد حسني، أو على صعيد الإخراج لسعيد مرزوق، فإن الفيلم جاء ليعبر عن إمكانية جعل السينما ذات دور في دراسة الواقع، وأحداثه، وانعكاساته، على ذوات البشر، وبناها النفسية، والجسدية والاجتماعية، وإن كان يؤخذ على المخرج إغراقه في الرموز الدالّة، حتى دونما داع أحياناً، فالقصة بسيطة، وعميقة، والسيناريو بارع، ولكن سعيد مرزوق، كمخرج، شاغلته أسلوبيته التي أسس لها منذ فيلمه الأول «زوجتي والكلب»، كما شاغله اهتمامه بتقديم استعراض جيد بالكاميرا، والألوان، الأمر الذي أخذ حيزاً من اهتمامه بإيصال الموضوع السياسي، على نحو أكثر عمقاً ودلالة[1].

ويعدّ فيلم «أغنية على الممر» للمخرج علي عبد الخالق عام 1972 وهو الفيلم الأول له، فاتحة أعمال جماعة السينما الجديدة في مصر، ويتحدَّث عن قصة خمسة جنود، احتجزوا في الصحراء بعد استشهاد زملائهم في حرب حزيران 1967 وينقطعون عن العالم، وما هم سوى مجموعة من الجنود، الذين ينتمون إلى شرائح متعددة، من المجتمع..

هنا سنرى الشاويش محمد، أكبرهم سناً، وهو فلاح يترك أرضه، ليشارك الآن، ومن قبل في حرب 1956، وحمدي فنان يحلم بالارتقاء بالأغنية، نحو مستوى فني إنساني معبر، وشوقي المثقف الباحث عن المثالية، في القيم والأخلاق والسلوك. ومسعد العامل البسيط، الإنسان الطيب، ابن البلد والمؤمن أن لوطنه حقاً عليه في الدفاع عنه، لأجل أن تستمر الضحكة على أفواه الجميع. ومنير الانتهازي، المتطفّل، والمزيف، والباحث أبداً عن مصلحته الشخصية.

ومن خلال هذه النماذج المتنوّعة، يقدّم الفيلم بانوراما، واسعة الطيف، عن الواقع الاجتماعي في مصر، والخلفيات الاجتماعية والسياسية لهذه النماذج، وما تمنحه من دلالات.

في يوم 7 حزيران 1967، تحديداً، يغوص الفيلم في حياة كل من هذه الشخصيات، وينبش في حالتها النفسية، ليقدم صورة جد واقعية، عن الحالة العربية، عند نكسة حزيران1967 ومواجهة شجاعة للذات، بصورة فنية لا تقليدية، تبتعد عما ساد في السينما المصرية.. إنه فيلم يعبر عن قوة وشجاعات وبسالة رجال ضاعت بطولاتهم تحت سنابك الهزيمة. هم جنود بسطاء أصروا على الاستمساك بالأرض، ورفض الانسحاب، والدفاع عن موقعهم حتى آخر قطرة من الدم البريء.

كما قدمت جماعة السينما الجديدة في مصر عام 1973 فيلم «الظلال على الجانب الآخر» للمخرج الفلسطيني غالب شعث، الذي يعتبره البعض شيخ المخرجين الفلسطينيين، رغم أنه لم يقدم الكثير للسينما الفلسطينية. ويعتبر هذا

معاً، وهم محمود الشخصية العابثة، ومصطفى الذي يعيش في عالم القيم والمثل، وعمر الشاب الفلسطيني الذي يعد مشروع تخرجه عن المقاومة، وبكر الذي يحمل أصالة الصعيد ويهتم بقضايا بلده.

لعل المخرج قصد (والفيلم عن قصة وحوار محمود دياب، والسيناريو للمخرج ذاته) أن يقدم عبر هذه الشخصيات، نماذج شرط تاريخي محدد، وظروف سياسية واقتصادية وفكرية ونفسية سادت وأدت إلى نكسة حزيران، إذ أن الفيلم يدور في العامين 1966 و1967، وتبرز القضية الفلسطينية بشكل مباشر من خلال شخصية عمر، الفلسطيني القادم من الضفة الغربية، إلى مصر من أجل الدراسة، والذي يحوّل غرفته إلى ما يشبه مكتب دعاية للقضية الفلسطينية، ويبذل كل الجهد من أجل إيضاح حقيقة الصراع العربي الصهيوني، حتى لتبدو القضية الفلسطينية، والمسألة السياسية الوطنية القومية وكأنها هي كل شيء في حياته.

ورغم التنوع في نماذج الطلبة الجامعيين، إلاّ أن الجيد في هذا الفيلم أن اهتمام الفلسطيني بقضيته قد جاء بصورة غير مفتعلة، بل من عمق الشخصية وتكوينها، وحضورها وعلاقاتها مع الآخرين، وبذلك امتلك الفيلم صفة التحليل السياسي الدقيق، المركز والجاد والصادق، فأظهر عدالة القضية الفلسطينية، ونجا من فخ التقليدية، ليكون واحداً من أهم الأفلام المصرية، في هذا المجال، مجال الحديث عن القضية الفلسطينية، رغم أنه لم يحقق نجاحات تذكر على مستوى العروض، خاصة وأنه قوبل بالمنع حيناً والحذف أحياناً..

ويخوض فيلم «العصفور» ليوسف شاهين 1974 تجربة البحث الاستقصاء في الأسباب التي أدت إلى نكسة حزيران 1967، وما تلاها،

عميقاً برؤيته، وبنماذجه، بدءاً من المجرم الخطير أبو خضر، مروراً بالصحفي الذي يلاحق الفساد لفضحه، انتهاء بالشعب الذي يخرج عقب خطـاب التنحـي صارخاً: «ح نحارب.. ح نحارب»..

هو فيلم هام وجاد على المستوى المضموني، وباحث عن جماليـات فـي اللغة البصرية، والتشكيل السينمائي، وربما يكون الغموض الذي شاب بعـض مفاصل الفيلم، وشخصياته، عائد لذلك السعي الدائب، والذي نلاحظه دوماً عنـد يوسف شاهين، للارتقاء بذائقة ووعي المشاهد المتلقي، فيوسف شاهين لا يقـدم فيلماً يُشاهد لمرة واحدة، ولا يقص حكايا، وفيلم «العصفور» رؤيا أكثـر منـه حكاية، وسؤال أكثر منه جواب، على الرغم من التحفظـات التـي يمكـن أن يقدمها الكثيرون حول هذه الرؤيا، ولكن في كل حـال لا يـستطيعون إنكـار جديتها.. مع وجوب الانتباه إلى أن هذا الفيلم في تركيزه على العوامل الداخلية المؤسسة للهزيمة، غفل عن العوامل الخارجية التي ساهمت في النكسة.

أما فيلم «الوفاء العظيم» لحلمي رفله عام 1974 فهـو ينتمـي لرصـد التغييرات التي حصلت، في مصر، إثر حرب تشرين التحريرية، ولكـن مـن خلال قصة حب ملفقة، فثمة فتاة يتيمة ماتت أمها في حـرب 1956، يتبناهـا شخص يقع في غرامها، دون أن يفصح عن حبه لها. إنه رؤوف الذي يتبنـى هذه الطفلة ولاء، اليتيمة بعد مقتل أمها، التي كان مغرماً بها من قبل، فينـشغل بها عن أحزانه.

وتمر السنوات، وتكبر الطفلة، ليعجب بها عادل، بينما هي تحب صفوت. ولكن رؤوف هذا يعقد قرانها على عادل ضد إرادتها. تنشب حـرب تـشرين 1973 فيشارك عادل وصفوت في الحرب، ويكتشف عادل [illegible]

صفوت. هنا يظهر أن المشاركة في الدفاع عن الوطن، وجرح صفوت وفقدانه لساقه في الحرب، هي بمجموعها الأسباب المتكافلة فيما بينها لانسحاب عـــادل من حياتهما، ومساعدتهما لنيل مرادهما.

إن قصص الحب، مرة أخرى، هي الأساس في هذا النسق مـــن الأفـــلام المصرية، حتى أن معارك تشرين، تظهر كخلفية للأحداث، والقدر دائمـــاً هـــو الحاضر، بمصادفاته الغربية، فنرى قتل سهى ليلة زواجها من رؤوف، وتبنّـــي رؤوف لهذه الطفلة اليتيمة ولاء، بناء على نصيحة صديقه إبـــراهيم. والـــزمن يمضي لنرى ولاء، تصبح فتاة شابة، وابن صديقه إبراهيم، وقد أضحى ضابطاً في الجيش. ونشهد خطبة إبراهيم هذه الفتاة لابنه عادل، ورفض المربّي لها أي رؤوف لهذه الخطوبة، لمغزى وغاية ما نتيجة ارتباطه عاطفياً بها، رغم أنهـــا ربيبته، وعلاقتها مع صفوت الضابط أيضاً.

وتأتي حرب تشرين التي تداهم الجميع، وكأنها فعل خارج عن الـــسياق، وسنرى صفوت وعادل في الحرب معاً، ومعرفة صفوت أن عـــادل هـــو زوج حبيبته، وفقدان صفوت لساقه في الحرب، ومعرفة عادل لقـــصة الحـــب بـــين ولاء وصفوت، ثم انسحابه من حياتها، وعودة ولاء لحبيبها صفوت، ومباركـــة رؤوف لهذا الزواج الجديد بين صفوت وولاء، نظراً لوفائه العظيم..

المشكلة في هذا الفيلم، وأمثاله من أفلام، تتمثل في حقيقة أن النوايا الطيبة وحدها، إذا ما أحسنا الظن بالنوايا هذه، لا تستطيع أن تقدم فيلماً عظيماً، حتـــى وإن استند إلى حدث عظيم، أو قضية عظيمة، أو وفاء عظيم.. وهي المـــشكلة التي سيعاني منها غالبية الأفلام العربية التي صيغت عن القضية الفلسطينية، أو عن [illegible]

ويقدم صبحي شفيق فيلمه «التلاقي» عام 1977 فيستعرض فيه نماذج الشباب العامل الذي يصطدم بمشاكل مجتمعه، فها هنا الدكتور كمال الذي يجري أبحاثاً، تواجه بعدم توفر الإمكانيات. والصحفي مصطفى صاحب الآراء في السياسة، والذي يصطدم برئيس تحرير الجريدة التي يعمل بها، ويستطيع الصحفي أن يكشف عن اختلاسات في إحدى المستشفيات، خصوصاً في عهدة الأدوية. ويتعلق الدكتور بصحفية أجنبية تحاول إقناعه بمرافقتها للخارج للبحث عن فرصة لتنفيذ أبحاثه. إنه فيلم يتحدث عن قضايا الإنسان العربي، عقب نكسة حزيران[1].

وفي فيلم «بدور» لنادر جلال عام 1974 نجد أن الأحداث تبدأ منذ يوليو 1973 أي قبيل حرب تشرين بأشهر معدودات، وحينذاك كانت مصر تعاني من الاحتلال الصهيوني لسيناء، وكانت مرارة الهزيمة في ذات الكلّ، هذه الذات التي تنتظر بفارغ الصبر يوم الانتصار، وإعادة الشرف والكرامة، لاسيما وقد اعتاد الجميع سماع عبارة (عام الحسم) مع مطلع كل عام، فيمضي العام تلو العام دون أي حسم.. المهم أنه ومن خلال حكاية صابر عامل المجاري، والفتاة بدور النشالة، تتبني حكاية هذا الفيلم، فبعد مكائد متبادلة بين الشخصيات، تحضر حرب تشرين، والكل حينها سيجتهد في تقديم الأخلاقيات

[1] - عند العودة إلى أبو غنيمة: مصدر سابق.. ص 112.. بصدد هذا الفيلم لا بد من

والمواقف النبيلة، بعيداً عن مؤسِّساته النفسية والتاريخية، حتى أولئك الذين امتهنوا النشل، سنراهم يشتركون في المعركة، ودعمها[1]..

أما فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي» لحسام الدين مصطفى عام 1974 وإنتاج رمسيس نجيب، فهو يتناول قصة الشاب الجامعي محمد المجند عند عام1967 ومن ثم عودته إلى قريته محطماً يائساً، مما حدث في تلك الحرب النكسة.. في القرية سيجد عباس، رئيس الجمعية التعاونية، بجشعه وشعاراته المزيفة، وسيخوض محمد صراعاً مع هذا الكائن، الذي يغتصب عفاف فتاة القرية. وعندما يصمم على الانتقام لشرفه، وشرف القرية، يجد نفسه يخوض حرب الاستنزاف، ثم حرب تشرين، وبعد إنجاز العبور يعود رافعاً الرأس.

إن هذا الفيلم هو أحد الأساليب التي اتبعتها السينما المصرية في قراءة ورؤية الواقع، بعدما حدث زلزال نكسة حزيران 1967 وسبيلها في البحث عن وسائل غسل عار الهزيمة، بكل أبعادها السياسية والحضارية والثقافية والاجتماعية، ولكن الفيلم يذهب نحو محاكمة المرحلة الناصرية، فيما يبدو أنه تجن أكثر مما هو مساءلة أو مناقشة موضوعية، فيركز الفيلم على أن غياب الديمقراطية، وحضور الكبت والقهر والقمع، هي مؤسسات الهزيمة، بل يريد الفيلم الادّعاء بأن امتلاك الحرية والديمقراطية (الساداتية) هي سبب انتصار حرب تشرين/أكتوبر، دون أي إشارة لدور القوى الغربية الإمبريالية

 1

الصهيونية، في تحقيق تلك الهزيمة، وهو نهج بعض الأفلام المصرية التي ظهرت في السبعينات.

ومن إنتاج رمسيس نجيب أيضاً، يقدم المخرج أشرف فهمي فيلم «حتى آخر العمر»، حيث نجد بطل الفيلم وقد أصيب خلال أعمال حرب تشرين بشيء من الشلل والعجز الجنسي، الأمر الذي يجعل من الزوجة هدفاً لأولئك الذين تناسوا تضحيات الزوج وبطولاته في الحرب.. الزوجة ستدافع عن نفسها، وستبقى على الوفاء لزوجها حتى آخر العمر، فيما يبدو الزوج وهو يستعيد عافيته..

وسيقدم محمد راضي في ذات العام 1974 فيلمه «أبناء الصمت» عن قصة لمجدي طوبيا، وهو الفيلم الذي يدور حول حرب الاستنزاف، التي خاضها المصريون ببسالة، وهي الحرب التي مهدت للعبور العظيم في تشرين، ويتم تقديم ذلك، في هذا الفيلم، عبر مجموعة من النماذج الشابة التي التقت في ظرف تاريخي محدد.. فمجدي خريج كلية الآداب، يتوقف تعيينه بسبب الحرب، وصابر مدرس الابتدائية في قريته، وشلبي الفلاح الذي جاء مقاتلاً للتحرير، وعوض أحد الذين شهدوا حرب 1967، وسمير الموظف، وماهر المهندس..

كثيرة هي النماذج التي يرصد من خلالها الفيلم، مرحلة تاريخية بكل تجلياتها، وعلى إيقاع الصراع الدامي مع العدو الصهيوني، وانعكاسات هذا الصراع على البنية المجتمعية الداخلية، مع ملاحظة التناقض الفجّ بين حياة أولئك المجندين على الجبهة، من جهة، وحياة المدينة اللاهية العابثة، من جهة

للصحافة، كسلطة رابعة، ومشكلتها مع رئيس التحرير الذي يشوّه مقالاتها ويحرّف تحقيقاتها الصحفية عن غاياتها النبيلة..

ويجدر أن نلاحظ أن الفيلم هذا أيضاً يسعى نحو شكل من أشكال الاتهام، وتصفية الحساب مع المرحلة النظام الناصري.. لا سيما وأن الفترة التي أنتج فيه هذا الفيلم وأمثاله، هي الفترة التي بدأت الساداتية توطد حضورها وخيارها السياسي المناقض والمعادي للناصرية..

في العام 1975 شهدنا عرض فيلم «حب تحت المطر» إخراج حسين كمال عن رواية بذات العنوان لنجيب محفوظ كتبها في العام 1973 تدور أحداثها انطلاقاً من حرب الاستنزاف، وفضح المفارقة بين ما يحدث على الجبهة، وما يحدث في الحياة اليومية للناس بعيداً (أو لاهين) عما يحدث على الجبهة.. هنا نحن أمام عالمين متفارقين، في ذات البلد، إذ ثمة من يضحي ومن يموت ويعاني، من جهة، وثمة من يهزل ويتسكع ويعبث دونما أي إحساس بالمسؤولية، من جهة أخرى، في ذات اللحظة التي يبدو الوطن مهدداً بالعدوان..

وستتجه الأفلام المصرية منذ النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين، بغالبيتها إلى التساوق مع النظام الساداتي، والهجوم على التجربة الناصرية، حيث برزت أفلام «المعتقل السياسي»[1]، وأفلام مراكز القوى، التي كان هدفها الأساسي محاكمة المرحلة الناصرية والنيل منها وإظهارها كمرحلة للقهر

---

[1] - للمزيد، يمكن الاطلاع على دراستنا، بشار إبراهيم: «عبد الناصر والسينما»، دار الطارق، دمشق 2004، بالاشتراك مع د. جمعة قاجة.. وهي الدراسة التي حاولنا

والقمع وكبت الحريات وسيطرة الأجهزة الأمنية، فقط لا غيــر، أي إنكـــار أي مساهمة إيجابية للناصرية في تاريخ مصر الحديث..

ثم برزت موجة أفلام الجاسوســية التـــي صـــورت الـــصراع العربـــي الصهيوني في صورة الصراع بين المخابرات المصرية والموساد الـــصهيوني، هذه الموجة التي افتتحها كمال الشيخ في فيلمه «الصعود إلـــى الهاويـــة» عـــن قصة للكاتب صالح مرسي، دون أن ننكر بعض الأفلام القديمة التي اســـتخدمت موضوع الجاسوسية، كمثل فيلم «الجاسوس» لنيازي مصطفى عام 1964 الذي يدور عن صراع بين أجهزة المخابرات، وانتصار الطرف المـــصري طبعـــاً، ولكن موجة الجاسوسية في مواضيع الأفلام المصرية بدأنا نشهدها منذ أواخـــر السبعينات، بشكل أولي وأساسي، وهذا أمر له دلالة في تأكيد استمرار العـــداء بين المصريين والصهاينة، رغم كل الاتفاقيات التي وقعت.

وفي العام 1978 يقدم محمد راضي فيلمه «العمر لحظة» الذي لا يبتعـــد فيه عن ذات المنحى الذي انتهجته الأفلام المصرية، في عقد الـــسبعينات مـــن القرن العشرين، خاصة تلك التي تتحـــرك بـــين النكـــسة 1967 والانتـــصار 1973.. وثمة من يعتبر هذا الفيلم خاتمة موجة أفـــلام الحـــرب فـــي الـــسينما المصرية، في تلك الفترة..

ومع مطلع الثمانينات سنشهد ظهور جيل جديد من المخرجين السينمائيين الذين منحوا السينما المصرية جهداً كبيراً، وتألقاً مميزاً، نذكر في المقدمة منهم المخرج عاطف الطيب الذي قدم رائعته «سواق الأوتوبيس» عام 1983 حيـــث نرى نور الشريف في واحد من أفضل أدواره. حسن أحد أبطال حرب أكتـــوبر

الانفتاح، وسيستعين حسن بزملائه في حرب أكتوبر من أجل ذلـــك، وســـيخذله الآخرون حتى من أفراد أسرته، وفي اللحظة الذروة يفاجأ بوفاة والده.

«سواق الأوتوبيس» فيلم غني ومثير، ملـــيء بالمـــشاعر والأحاســـيس، والكاميرا الذكية، النظيفة الرؤية، والممثلون يبـــدون فـــي أحـــسن حـــالاتهم، والمرارة تترع في جوانب الواقع. يعدُّ هذا الفيلم من العلامات المـــضيئة فـــي تاريخ السينما المصرية والعربية، وسيلفت النظر أن أبطـــال حـــرب تـــشرين، الناس البسطاء العاديين، الذين تشاركوا في تنفيذ العبور والتحرير، ســـيظهرون في الكثير من الأفلام وهم يتبادلون مشاعر خاصة فيما بينهم، وكأنهـــا كيميـــاء خاصة من طراز فريد تستدعي الاحترام والتأمل في معانيها.

ويعود عاطف الطيب للحديث عن حصار العـــدو الـــصهيوني، لمدينـــة السويس، والمقاومة الشعبية الباسلة في فيلمه «كتيبـــة الإعـــدام» عـــام 1989 لينطلق منها إلى تفحص وفضح التحولات المزعجة التي نالت مـــن المجتمـــع المصري، بسبب من سياسات الانفتاح، التي جعلت من كل شيء سلعة للبيـــع، حتى الوطن والضمير.. الملفت في الفيلم أن الناس العاديين سيأخذون مواقـــف حادة وحازمة من بطل الفيلم المتهم ظلماً بخيانتـــه للمقـــاومين، ولكـــن حـــين يكتشفون حقيقة براءته سيشكلون كتيبة لتنفيذ حكم الإعـــدام بنمـــاذج الخيانـــة والانحراف والاتجار بالوطن ودماء الشهداء..

ويتوّج عاطف الطيب اهتمامه الوطني والقومي بفيلمه «نـــاجي العلـــي» 1992 الذي يرسم بعض الملامح من سيرة الفنان الفلـــسطيني الـــشهيد رســـام الكاريكاتور المعروف ناجي العلي، فمن خلال سيرة هذا الفنان الشهيد يرصـــد

نكبة 1948 واللجوء إلى لبنان، وحياة المخيمات والتشرد ومرارة الحيـــاة، ثـــم نشوء المقاومة الفلسطينية والأحداث البارزة في الستينات والسبعينات، وصـــولاً إلى اجتياح العدو الصهيوني للبنان 1982 وما تلاها من أحداث وصـــولاً إلـــى اغتيال الفنان في لندن 1987 لإسكات هذا الصوت الوطني الفني النقدي النبيل، الشجاع والجريء بمواقفه..

«ناجي العلي» وعلى الرغم من بساطته الفنيـــة، وانتقائيـــة السيناريـــست بشير الديك لمقتطفات، أو محطـــات مـــن الأحـــداث، ورغـــم الاعتراضـــات والانتقادات التي وجهها البعض إليه، خاصة في مـــصر حيـــث جوبـــه الفـــيلم بانقسام، أو تقاطب حاد حوله، يبقى واحداً من الأفلام الجادة في تنـــاول الـــشأن الفلسطيني والصراع العربي الصهيوني، لا سيما وأن الفنان ناجي العلـــي دفـــع حياته ثمناً لمواقفه الوطنية والقومية، ولمعارضته الانحرافات التي شاهدها فـــي الثورة الفلسطينية من خلال تجربته، ولم يتوانى عـــن تـــسجيلها فـــي أعمالـــه ورسومه الكاريكاتورية بكل جرأة ووضوح.. رغم تهديدات القتـــل الواضـــحة التي تلقاها، من الأشقاء، والأصدقاء، كما من الأعداء..

ويقدم علي عبد الخالق فيلمه «وضاع حبي هنـــاك» عـــام 1982 عـــن شخصية حسين الذي يشترك في حرب 1967، ويفقد الذاكرة، وتستمر زوجتـــه بالبحث عنه حتى عام 1973، حيث تعثر عليه، في دلالة واضحة، لا نغالي إذا قلنا إنها تصل إلى حدّ الاتهام. ومن المؤسف أن المخرج علي عبد الخالق، في هذا الفيلم، يتنكر تماماً لما سبق أن طرحه في فيلمه الشهير «أغنية على الممر» حيث يذهب في فيلمه «وضاع حبي هناك»، إلى إدانة النظام الناصري[1]، وربما

يكون للشرط السياسي، الذي صاغه السادات ومرحلته، دوراً في ذلك، أي في دفع علي عبد الخالق، وغيره من مخرجين، إلى اتخاذ ما يشبه هذا الموقف.

أما في فيلمه «إعدام ميت» عام 1985 فهو يندمج في نسق أفلام المخابرات والجاسوسية، حيث تعود الأحداث إلى مطلع السبعينيات، عندما كان الصراع شديداً بين أجهزة المخابرات العربية، وفي مقدمتها المصرية طبعاً، من جهة أولى، وأجهزة المخابرات الصهيونية، من جهة ثانية. وسيكون ميدان الأحداث، هنا، هو شبه جزيرة سيناء المحتلة، حينذاك. ومن الطبيعي أن يصور الفيلم نجاح المخابرات المصرية في هذه العملية، شبه الخارقة، بإعادة صناعة شخص ما، وزرعه على نحو مخابراتي مذهل، اتكاء على التشابه الفيزيولوجي بين الشخصيتين، تماماً فيما بين الجاسوس والرجل الوطني!..

دون أن ينسى الفيلم الإشارة إلى الوطنية العميقة التي يتمتع بها بدو سيناء، إلى درجة أن يقوم أحدهم بقتل ابنه الجاسوس، بيده.. كما يتحدث فيلم المخرج فريد فتح الله الذي يحمل عنوان «أسود سيناء» عام 1982، من جهته، وبطريقته، عن المقاومة الشعبية المصرية، خلال حرب الاستنزاف، التي هيأت لحرب تشرين التحريرية على المستوى القتالي العسكري كما على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والنفسي..

ويستحضر يوسف شاهين في «حدوتة مصرية» عام 1982 عبر جزء من سيرته الذاتية، كما في فيلميه التاليين (إسكندرية ليه، وإسكندرية كمان وكمان) ملامح من تاريخ مصر بدءاً من ثورة يوليو حتى تأميم القناة وحرب الجزائر، ومفردات من الصراع العربي الصهيوني، ومنها سيطرة الصهيونية

في هذا الفيلم، وغيره من أفلام أنجزها، يبدو أن هاجس يوسف شــاهين، في هذه الأفلام، هو محاولة استكشاف تطوّر جيل عربي كامل، ونمــوّ وعيــه المترافق مع الكثير من الأحداث السياسية والصراعية البــارزة فــي فتــرات تاريخية متلاحقة، شهدها عبر تجربته الشخصية، ففي خلفيــة الأحــداث التــي يعيشها هو أو أبطاله ثمة حضور للآخر من غــرب، أوروبــي وأمريكــي، أو شخصيات يهودية.. فهو، أو بطله الذي ستذهله العجوز الــشمطاء المنخــورة الأسنان، في وقفة تمثال الحرية الشهير، في دلالة ساخرة ببراعة، من الولايات المتحدة الأمريكية التي تدعي لنفسها مكانة سيدة الحرية، إنما هو (أي المخــرج يوسف شاهين، أو بطل فيلمه) قادم من عالم تطحنــه القــضايا الكبــرى، فــي مقدمتها قضية فلسطين المغتصبة.

وفي العام 1982 يقدم خيري بشارة أول أفلامه الروائية الطويلــة، بعــد عمله في عدد من أفلام تسجيلية، وكان ذلك في فيلمه «الأقدار الدامية» الــذي يتناول، على نحو مباشر، حرب 1948 في فلــسطين، والقــضية الفلــسطينية، وجوانب من الصراع العربي الصهيوني، وتعلقاتــه بالجوانــب الاجتماعيــة، والقيمية الأخلاقية، من خلال أسرة اللواء حلمي الذي يذهب للمشاركة في هــذه الحرب، كما يذهب ابنه سعد.

تدور الأحداث إذاً في مصر 1948، ومن خلالها ينــاقش الفــيلم مجمــل الصراع العربي الصهيوني، والشروط التاريخية السائدة في مــصر، حينــذاك، ويميل الفيلم نحو رؤية طبقية، غير نمطية، فالفلاح الــصعيدي خيــر يستــشهد بسبب السلاح الفاسد، وسعد ابن اللواء حلمي سيُصاب في الحرب، ويبلى مــن إصابته، ولكن النخر يصيب هذه البنية، إذ يعود اللواء من حرب فلسطين ليجــد

الانتقام من الأم، وقتل العشيق الخائن، وبعد أحداث جمّة، سيتطوع سعد في صفوف الفدائيين المصريين عام 1951.

في هذا الفيلم، سنكتشف الفنان خيري بشارة، مخرجاً بارعاً، من طراز خاص.. وعبر هذا الفيلم سنرى العديد من المشاهد الدالة على حضور القضية الفلسطينية، والصراع العربي الصهيوني، في كافة مناحي المجتمع المصري، بدءاً من قرى الصعيد، وأكواخ الفلاحين، حتى قصور الباشاوات، والتضحيات التي بذلها الشعب المصري[1].

أما المخرج محمد النجار، فهو في فيلم «زمن حاتم زهران» عام 1988، يتحدث عن أولئك الذين ضحّوا في الحرب 1967 و1973 من جهة، وعن الفئات الطفيلية التي سرقت (أو تحاول أن تسرق) ذلك التراث العظيم الذي أنجزه الشهداء بدمائهم، من جهة أخرى. فيلم «زمن حاتم زهران» يقدم محمد النجار مخرجاً متميزاً يمتلك تقنية سينمائية بارعة، وجرأة في طرح القضايا دونما تهيّب، فكما يكشف الفيلم عن العدوان الوحشي الصهيوني على القرى والمدارس والأطفال، وأبرز نماذجها قصف مدرسة الأطفال في (بحر البقر)، وكما يقدم الفيلم صوراً نبيلة عن الشهداء والجنود الذين تشاركوا النضال والمواجهة للعدو، يفضح نموذج الأنذال الذين يهدرون دم الشهداء، ويبيعون إرث الأجداد.. الأنذال الذين وجدوا في ظلال سياسة الانفتاح المناخ المؤاتي لهم دونما مواربة أو خجل..

وباستثناء بعض الأفلام الجادة والمتميزة، وعلى الرغم من مرور أكثر من ربع قرن على حرب تشرين التحريرية، يؤسفنا أنه لم ينجز العمل الروائي

الذي يتناسب مع أهمية هذا الحدث، وتاريخيته، بل إن مجمل ما شـــاهدناه مـــن أفلام يقوم على قصص حب ملفقة، أو هي أفلام جاءت في سياق تقليدي ساذج، تبدو الحرب فيها كخلفية، أو حادث طارئ، قادم من خـــارج ســـياق الأحـــداث والشخصيات والتطور الموضوعي أو الواقعي..

وإذا كان البعض يعزو سبب غياب أفلام ذات إنتاج ضخم حـــول حـــرب تشرين لإحجام الدولة عن تمويل هذه المشروعات الكبيـــرة، بعـــد أن قـــضى السادات على تجربة القطاع العام، في مجال الإنتاج السينمائي[1]، فإننا نجـــد أن التلفزيون المصري قد رصد ميزانية كبيرة لإنجاز فيلم «حائط البطولات» مـــن إخراج محمد راضي، على النحو الذي يجعل من هذا الفـــيلم وثيقـــة تاريخيـــة للأجيال، يبين حقيقة انتصارات حرب تشرين أول/أكتوبر/1973 وفُتح المجـــال للمشاركة بين التلفزيون المصري، والقوات المسلحة التي ستوفر المـــستلزمات البشرية والعتاد والمناطق. وذُكر أن قصة الفيلم كتبها العقيد إبـــراهيم رشـــاد، وشارك في توثيق المعلومات العسكرية المشير محمد علي فهمي، والسينارست مصطفى محرم. ويُفترض بهذا الفيلم أنه ستشارك فيه مجموعـــة كبيـــرة مـــن الفنانين والممثلين المصريين، ونتمنى أن يتم إنجـــازه ولا يبقـــى فـــي إطـــار المشاريع، أي مجرد حبر على الورق، أو أفكار معلقة وأحلام مراودة..

وقد عرفنا أن الكاتب المصري الكبير أسامة أنور عكاشة، من جهته، قـــد كُلِّف أيضاً بكتابة سيناريو فيلم عن حرب تشرين أول/أكتوبر من قبل الـــشؤون

---

[1] - قمنا بدراسة أوّلية لتجربة القطاع العام للإنتاج السينمائي في مصر، من خلال بحثنا في العلاقة بين ثورة تموز والسينما في مصر في كتابنا «عبد الناصر والسينما» الـــذي

المعنوية في الجيش والقوات المسلحة المصرية، كما أن هناك حديثاً عن مشروع فيلم أعلنه السينارست سامي غنيم حول ذات الموضوع، يقال إنه يستعرض أحداث اليوم السادس من حرب تشرين الأول/أكتوبر، أي اليوم الأول من الحرب، منذ طلوع الشمس حتى الغروب على الجبهتين العربيتين المصرية والسورية، وعلى الجانب المعادي الصهيوني الأمريكي.

ولقد اتجهت السينما المصرية في السنوات الأخيرة، نحو انتهاج سبيل جديد يتعامل مع مستجدات الوقائع التي حصلت في مصر منذ كامب ديفيد، فأحمد فؤاد يقدم في فيلم «الحب في طابا» عام 1992، استمرار العداء بين الشعب المصري والصهيونية، رغم ما سُمِّي باتفاقيات السلام، التي وقَّعها السادات، في كامب ديفيد، إذ يطرح موضوع محاولات الصهيونية العدائية ضد مصر، عبر مختلف الوسائل، ومنها كما في الفيلم نشر وباء الإيدز في صفوف الشباب المصري..

وتستمر موجة الحديث عن أفلام المخابرات والجاسوسية في أفلام من طراز «مهمة في تل أبيب» لنادر جلال عام 1992 و«فخ الجواسيس» لأشرف فهمي عام 1992 و«24 ساعة في إسرائيل».. وكثير من نسقها، مما ينظر إلى الصراع العربي الصهيوني، من زاوية الصراع بين أجهزة المخابرات، ودائماً ستكون الغلبة للطرف العربي، أو المصري تحديداً.

ومن الأفلام الهامة التي أُنجزت، قدم التلفزيون المصري فيلم «حكايات الغريب» من إخراج إنعام محمد علي، عن قصة الكاتب الأديب جمال الغيطاني، وهو يتناول الصمود الكبير الذي أبداه الناس العاديون، والمدن

حياتهم الواقعية المباشرة، وإن الجميع في نهاية الأمر معنيون بالقضايا الكبيرة، قضايا الوطن، والتحرر، والدفاع عن الوجود، والكرامة، والحرية..

يتعدد (الغريب) بصفاته، وأشكاله، والمهن التي يمارسها، ومجمل الخصائص التي يتصف بها، ليصبح بمثابة (القريب)، إذ كل ما فيه يدل على أنه صورة كلّ فرد من الشعب المصري، وهذا أمر غاية في الذكاء والأهمية والدلالة..

وستعود المخرجة إنعام محمد علي لتقدم فيلمها «الطريق إلى إيلات» عام 1993 من إنتاج التلفزيون المصري، وهو الفيلم الذي كتبه فايز غالي، ويتحدث عن بطولات البحرية المصرية، من خلال تنفيذ عملية فدائية، واقعية حقيقية، قامت بها الضفادع البشرية المصرية، خلال فترة حرب الاستنزاف، ضد قوات البحرية الصهيونية العدوة الراسية في ميناء إيلات. ويمازج الفيلم بين الجانب المخابراتي، والعمل الفدائي، السّري الطابع، وينجح في خلق التوتر وانشداد المشاهد، خلال مسيرة الفيلم، دون إنكار بعض العيوب الفنية، أو إنكار بعض المبالغات غير المنطقية، التي بدت كأنما هي للاستثارة، وتحفيز المشاعر، وتوفّز المشاهد، كمثل اختلاف القياس بين فتحات العبوات، وفي قياس قطر الصواعق، في مشهد تألق فيه الفنان نبيل الحلفاوي. طبعاً دون إنكار براعة مجموعة الفنانين جميعهم.

المهم، في هذا الفيلم، أنه يجيء بعد زمن على مقولات التطبيع والسلام المفترض، ليعود إلى التذكير بالأبطال والشهداء، والنضالات المجيدة، والتضحيات العظيمة التي قُدِّمت. ويحاول الفيلم أن يكون وثيقة بصرية، عندما

العملية، من جهة أخرى، الأمر الذي أغاظ العـــدو الـــصهيوني، وعبـــرّ عنـــه بوسائله الإعلامية، وقنواته الدبلوماسية مع الجهـــات الحكوميـــة فـــي النظـــام المصري الرسمي. «الطريق إلى إيلات» فيلم يستحق الاحترام، رغم كـــل مـــا يمكن أخذه عليه في جوانب فنية وتقنية.

ويعدُّ فيلم «الكافير» من إخراج علي عبد الخالق عن ســـيناريو إبـــراهيم مسعود، الذي ذكر أنه استقى هذا الموضوع من سجلات المخابرات المصرية، واحداً من الأفلام التي تنتمي لسلسلة الأفلام الركيكة التـــي تناولـــت موضـــوع حرب تشرين/أكتوبر، وافتقد للمصداقية عندما ذهب نحو المغالاة. حيث نـــرى بطل الفيلم المصري الذي تدعوه فرنسا لإصلاح خلـــل فـــي صـــناعة طـــائرة الكونكورد، وكأن أوروبا ليس فيها من يقوم بذلك!..

المهم أن المخابرات المصرية تستثمر الموضوع، فتقوم بتـــدريب البطـــل ليتحول مؤهلاً لإرساله إلى داخل الكيان الـــصهيوني، وزرعـــه علـــى نحـــو تجسسي، للإطلاع على مشروع بناء طـــائرة (الكـــافير) التـــي كـــان الكيـــان الصهيوني منهمكاً في تنفيذه. المشكلة الحقيقية في هذا الفيلم أن الحكاية لم تكـــن مقنعة تماماً، زاد من ذلك أن أداء الممثل (طارق علام) الـــذي حـــاول الفـــيلم تسويقه كوجه تمثيلي جديد، معتمداً على حضوره الإعلامي، باء بالفشل الذريع، ليفشل الفيلم من ثم..

كما سيفشل فيلم «عش الغراب» من بطولة نور الشريف، إذ أنه يحـــاول أن يطرح قضية السلاح النووي، والاتجار به في المنطقـــة العربيـــة، امتـــداداً جغرافياً للمنطقة الآسيوية، إثر انهيار الاتحاد السوفييتي، ومـــن ثـــم افتـــراض

به.. ولكن كل ذلك جاء على قدر من السذاجة وافتقاد الإقنـــاع فـــي الطـــرح، والعمق في التناول..

وسنجد فيلم «فتاة من إسرائيل» لإيهاب راضي 1999 والذي ينتمي إلى نسق الأفلام التي تعالج موضوع التطبيع، وهو مصاغ عن قصة المنسي قنديل «ظل الشهيد» العنوان الأولي لهذا الفيلم، قبل أن يتغير إلى عنوانه الذي عرض تحته، والفيلم من سيناريو وحوار د. رفيق الصبان، ويتعرض، كما قلنا، لفكـــرة التطبيع مع العدو الصهيوني، وتفحّص مدى تقبّل الشعوب العربية لتلك الفكرة.

وهو أول فيلم للمخرج الشاب إيهاب راضي، وفيه يحاول طرح لون جديد من ألوان السينما المصرية، ففي البداية سيرى المشاهد تمثيلاً لعمليـــة الإبـــادة الجماعية التي نفذت في الأسرى المصريين، ودفنهم في رمال سيناء، المجزرة والفضيحة التي تكشّفت مؤخراً، وهي تخالف كافة القـــوانين الدوليـــة الخاصـــة بمعاملة الأسرى في الحرب، فضلاً أساساً عـــن مناقـــضتها لأبـــسط مبـــادئ الإنسانية.

وبعد هذه المشاهد يعود الفيلم ليقدم حكايته التي تتناول أسرة الدكتور عبد الغني التي تسافر إلى طابا للاستجمام، وهناك سيتم التعارف مع أسرة الـــدكتور هارون الذي يقدم نفسه على أساس أنه أمريكي الجنسية. تنشأ علاقة حب بـــين طارق من أسرة عبد الغني، وليزا من أسرة هارون، سواء أكان ذلـــك بـــسبب ميول عاطفية، أو بسبب مصالح طارق التي يراها في إمكانية تحقيـــق رغباتـــه في السفر نحو أمريكا، وتأمين مستقبله، لا سيما وأن ثمة شخصية أخرى، هـــي التاجر الانتهازي الذي يضع شعاراً له (راس المال مالوش وطن) وتتمثّل فيـــه الانتهازية النفعية الميكيافيلية، فيتاجر حتى مع الشيطان، وليس العدو الصهيوني

الصهيونية لنشر المخدرات بين الشباب المصري، وإصرار طارق على الانتماء لليزا. وفي الختام، وبعد الكثير من الأحداث، سيعود طارق إلى أهله، وتنتصر أسرة عبد الغني على أسرة هارون، في إشارة إلى الأصالة المصرية، وحتمية انتصار الخير على الشر.

رغم أن هذا الفيلم يقف موقفاً مناهضاً للتطبيع، في البداية والنهاية، إلا أنه ووجه بمواقف متناقضة ومتضاربة، وقد عاب الفيلم الإطالات في الحوارات، بين عبد الغني وهارون، والإشارات المباشرة للمعاني، دون أن ننكر أهمية هذا الفيلم وجرأته، في العديد من المشاهد، سواء في المفتتح عند تقديم جريمة إعدام الأسرى المصريين، على نحو نذل، وجبان، ولا إنساني، أو عندما يغسل هارون يديه لتبدوان وكأنهما تقطران من دماء الشهداء، أو عندما تظهر سيناء كلها كأنها مقبرة لابن الأسرة الشهيد، أو عند التباعد بين عبد الغني وهارون، في دلالة على أن لا تطبيع مع العدو الصهيوني، رغم كل الاتفاقيات والتوقيعات!..

وفي أول أفلامه الروائية الطويلة، بعد مسيرة نقدية مميزة وطويلة، يقدم سيد سعيد فيلمه «القبطان» عام1997، والذي قوبل بحفاوة نقدية ونال العديد من الجوائز في مهرجان دمشق السينمائي، وفي مصر.. في هذا الفيلم يرصد سيد سعيد فصولاً من حياة بطله المشهور باسم القبطان (أدى الدور ببراعة محمود عبد العزيز) وهو كما يبدو رجل ينوس بين العبث والتمرد.. وتدور الأحداث التي يقدمها الفيلم عند نهاية عقد الأربعينات من القرن العشرين، حيث كانت مصر تتململ بسبب الاحتلال البريطاني المستمر منذ العام 1881 بشكل مباشر، وعلى الرغم من اتفاقية الاستقلال عام 1936 والتي جاءت نتيجة

لكن الحدث الأبرز الذي شهدته تلك الفترة النكبة الكبـــرى التـــي ألمـــت بفلسطين وشعبها عام 1948، حيث احتلت العـــصابات الـــصهيونية فلـــسطين، وطردت مئات الآلاف من الفلسطينيين إلى بلدان اللجوء، ومنها مصر بطبيعـــة الحال من حيث الجوار والامتداد الجغرافي والتواصل الاجتماعي.. وإذا كـــان تقرير المفوض العام لوكالة الغوث يشير إلى لجوء قرابة 950 ألف فلـــسطيني، فإن نصيب مصر كان عدة عشر آلاف منهم..

في فيلم «القبطان» سنرى جموعاً من اللاجئين الفلسطينيين قادمين إلـــى مصر، يعبرون بالقوارب والمراكب الصغيرة قناة السويس، علَّهم يجدون ملجـــأ في مصر، يقيهم من شراسة الهجمة الصهيونية، التي كانت قد تجلت حينها في العديد من المجازر الدموية، وأشهرها مجزرة دير ياسين، وعـــرب الدوايمـــة، والطنطورة.. وعلى الرغم من أن الفيلم لم يهتم كثيراً بذلك الأمـــر، وانـــشغل بمطاردة (قبطانه) العتيد، إلا أن تناول الحدث ينبغي الإشارة إليه..

ومن جهته.. وعلى الرغم من أن صعود نجم الفنان محمد هنيـــدي أُخـــذ على محمل الكوميديا الشبابية التي فتحت عهداً، أو مرحلة، جديدة مـــن عمـــر السينما المصرية، واستطاع تحقيق حضور ملفت على الأقـــل علـــى مـــستوى المداخيل التي حققتها أفلامه، والتي جاوزت العشرين مليونـــاً.. إلا أن الملفـــت حقاً أن الفنان محمد هنيدي حرص في كافة أفلامه على استحضار جوانب مـــن الموضوع القومي، وتحديداً، وبوضوح، استحضار تجليات من الصراع العربي الصهيوني، وتبيان عمق العداء ضد الصهيونية..

في فيلمه الأول الذي اشتهر به محمد هنيدي وكان يشارك فـــي بطولتـــه [illegible]

ومطالع السبعينات، حيث يشير الفيلم منذ لحظة الافتتاح (كتابة) إلى أن الأســرة التي سيتناول حكايتها هي واحدة من الأســر المــصرية التــي نزحــت مــن الإسماعيلية إلى القاهرة نتيجة عدوان حزيران 1976..

ولن يكتفي الفيلم بتلك الإشارة الكتابية، بل سيقدم عــدداً مــن المــشاهد التسجيلية الوثائقية التي تبين آثار العدوان الصهيوني على عــدد مــن المــدن المصرية ومنها مدينة السويس وبور سعيد فضلاً عن الإسماعيلية التي نزحــت منها الأسرة التي نعيش مع أفرادها أحداث الفيلم..

لقد أطاح العدوان الصهيوني والذي أدى إلى نكسة حزيران عــام 1967، واحتلال شبه جزيرة سيناء المصرية، ووصول جيش الاحتلال الإسرائيلي ليبلل أقدامه بمياه الضفة الشرقية لقناة السويس.. كل ذلك مما أدى لدمار كبير طــال المدن والبلدات والقرى المصرية القريبة من الضفة الغربيــة لقنــاة الــسويس، وأدى لنزوح الآلاف من المصريين بعيداً عــن الخطــر الــصهيوني، ومــدى العدوان الصهيوني القاتل..

في فيلم «إسكندرية رايح جاي» نحن أمام واحدة من هذه الأســر، ولكــل فرد منها حلمه الشخصي الذي يريد أن يحققه، فمنها من يحلم أن يصبح لاعبــاً لكرة القدم مشهوراً، ومنهم من يريد أن يصبح مطرباً ذائــع الــصيت حاضــر الشهرة.. وفي فيض انكسار الأحلام أو تحققها والكثير من التفاصيل، تحــضر حرب الاستنزاف التي تشرين التي تحقق فيها العبور العظيم، فيقدم الفيلم مشاهد من ذلك، مرفقاً مع خبر استشهاد أحد أفراد الأسرة..

وهذه اللحظات يغتنمها الفيلم ليؤكد (دون أن ننسى أن بطل الفــيلم الأول

كانوا يحتلون مصر، وقاتل مع الفدائيين في بور سعيد أيام العــدوان الثلاثـــي.. وأنهم كانوا يغنون للناس وللوطن، وها هو بالتالي يطلب مــن ابنـــه أن يغنـــي للأمل.. أو من خلال الغناء المعبِّر الذي سيقدمه محمد فؤاد فـــي كــل محطـــة ومفصل من أحداث الفيلم..

والغريب أنه بالتناقض مع هذا المطلب الصحيح تماماً، نجــد أن الأغنيـــة التي اشتهرت في الفيلم، أو التي أشهرت الفيلم هي أغنية (كامنّنا).. ومـــا أدراك ما (كامنّنا)؟!.. بينما ذهب الديالوج الرائع الذي قدمه الأب (أدَّاه باقتدار كالعادة الفنان العملاق حمدي غيث) كما الكثيــر مــن تفاصــيل المعانـــاة والــصمود والاستشهاد التي قدمها الفيلم بطريقة تسجيلية توثيقية، والأغنية الجميلة المعبرة التي قدمها محمد فؤاد (الدم دا دمي.. واللون دا من طيني).. نقول: ذهب ذلك، والكثير من طرازه، في ثنايا غبار (كامننا).. وسيشكو الفيلم مــن عــدد مــن الأخطاء البنائية، وتداخل الأزمنة، ومن بعض التفاصيل التـــي أثقلــت الفــيلم، وكانت حشواً لا غير..

أما في فيلمه الثاني «صعيدي في الجامعة الأمريكية» والذي أخرجه سعيد حامد 1998، ببطولة مطلقة للفنان الكوميدي الصاعد كظاهرة (حينهــا) محمــد هنيدي، نجد أنفسنا أمام حقيقة أن الفيلم لا يترك فرصته للحديث بوضوح عــن حقيقة الموقف القومي الذي سيذهب إليه حتى الطلبة المصريين الذين يدرســون في الجامعة الأمريكية، التي من المعروف أنهـــا اســتطالة تعليميـــة وتثقيفيـــة أمريكية، والتي من المفروض أن من أدنى مهماتها الترويج والتــسويق لـــنمط الحياة الأمريكية، ولمقولات ومفهومات الثقافة الأمريكية.. لكن البعض (علـــى الأقل البعض) من الطلبة المصريين في هذه الجامعة (الأمريكية) لن يتزحزح عن

وهكذا ستنطلق الفعالية التي يبادر بعض الطلبة إلى إقامتها، والتي تؤكد على التأييد والدعم التام للنضال والكفاح الفلسطيني، وسيصل الأمر إلى حدٍّ إحراق العلم الأمريكي في باحة الجامعة الأمريكية.. ونحن، في الواقع خارج الفيلم، نعلم أن إدارة الجامعة الأمريكية كانت قد منعت تصوير الفيلم في مبانيها، كما أن ثمة احتجاجات صدرت عنها ضد هذا المشهد تحديداً..

وفي ثالث أفلامه، على التوالي، وهو فيلم «همام في أمستردام» من إخراج سعيد حامد عام 1999، نجد إصراراً سواء من قبل الفنان محمد هنيدي، أو المنتج وكاتب القصة والسيناريو والحوار د. مدحت العدل، أو المخرج سعيد حامد، على إقحام موضوع الصراع ضد الصهاينة.. فهنا، والحكاية تتناول ما جرى مع (همام) في رحلته بحثاً عن عمل وتأمين سبل العيش، ومغامرات همام ومعاناته والمواقف الطريفة والمؤلمة التي صادفها في رحلته إلى أمستردام التي اختار الذهاب إليها ليحل مشكلاته الاقتصادية..

في أمستردام سوف تكشف رحلة همام عن حقيقة وجود العديد من الشباب العربي، من مختلف البلدان العربية، ممن يعيشون في هولندا، ووراء كل منهم قصة. لكن الأحداث ستتصاعد، وتأخذ اتجاهاً آخر، عندما يصطدم طريق همام بوجود (بودا) اليهودي الإسرائيلي، الذي يبدو أن مهمته ستنحصر في إفشال همام، ومنعه من تحقيق أي فرصة للنجاح، فإن فشل بودا في اصطياده، فما عليه إلا وضع العراقيل في طريق همام، ونحن نعلم أن بلديهما أصبحا (على المستوى الرسمي) مرتبطين باتفاقيات كامب ديفيد!.

هنا سنعود، مرة أخرى، إلى حقيقة أن الشعب المصري يرفض هذه

لؤماً لن يترك أي فرصة سانحة لإيذاء همام، إلا ويغتنمها.. وسينتهي الفيلم إلى ما اعتدناه في السينما المصرية، عموماً، لناحية النهايات السعيدة، حيث سيتجمّع كل العرب الموجودين حول همام في أمستردام، ويساعدونه في النجـــاح ضـــد بودا.. وقد كانت أغنية «الحلم العربي» التي اشتهرت بنجاحها، حينذاك، دلالـــة على أن العرب بتجمّعهم يستطيعون النجاح..

وينفرد فيلم «العاصفة» من إخراج خالد يوسف عام 2001، بتناول حرب الخليج الثانية، أي تلك الحرب التي نشبت إثر الاجتياح العراقي للكويت، صيف العام 1990.. وكانت مجريات الأحداث، كما حصلت في الواقع الموضـــوعي، قد قادت إلى قيام تحالف دولي، شاركت فيه بعض الجيـــوش العربيـــة (أهمهـــا الجيش المصري والسوري).. في عملية عسكرية قادت إلى تحرير الكويت..

في البداية، من الضروري الإشارة (لمن لا يعرف) أن خالد يوسف كـــان قد عمل سنوات عدة مع المخرج يوسف شاهين، في مجال التدرب والمـــساعدة في ورشات كتابة سيناريوهات أفلام يوسف شاهين، وفي مساعدة شاهين فـــي الإخراج.. واستطاع خالد يوسف بعد نيف وعشر سنوات، من ملازمة يوســـف شاهين والعمل معه، أن يقدم فيلمه هذا، لافتاً الأنظار إليه بقوة، كمخرج يمكـــن أن يشكل إضافة حقيقية للسينما المصرية الجديدة، والجادة..

يقوم المخرج، وهو من كتب القصة والسيناريو والحوار لفيلمه، بـــالربط الواعي بين هذه الحرب الدامية والموجعة، وحقيقة الصراع العربي الإسرائيلي، ويرى أن هذا الحرب لم تكن لتصب إلا في المصلحة الإسرائيلية، وفي إطـــار إرادة الهيمنة الأمريكية على المنطقة.. وبغض النظر عـــن التفـــصيلات التـــي

الباطن في السعودية).. فإن هذا الوضــع سـيقود إلــى أن يتقاتــل الــشقيقان المصريان، كل منهما في جبهة تواجه الأخرى، ويصبح من المطلوب أن يرسل كل منهما قذيفته نحو الآخر..

يصاعد الفيلم أحداثه وصولاً إلى خروج التظاهرة الجماهيرية الرافــضة لهذه الحرب، الفاضــحة للغايــات والأهــداف المعاديــة لمــصلحة العــرب (والمصريين في مقدمتهم).. وفي هذا الفــيلم ســيقوم النــاس بــإحراق العلــم الأمريكي والإسرائيلي مرة أخرى.. وهو ما أثار الانتباه في سينما تنتمي إلــى بلد عربي، من المفروض أنه حليف للولايات المتحدة الأمريكية، ويعــيش فــي قسط منه على المعونات الأمريكية، وأنه بلد حاولت قيادتــه الرســمية ربطــه باتفاقيات اقتضت منه التطبيع على كافة المستويات، لكن السينما المصرية، في أفلام من هذا الطراز، أكدت أن الشعب المصري بأوسع قطاعاته وفئاته يرفض التطبيع،كما يرفض أن يكون خارج دائرة القــضايا العربيــة، وفــي مقــدمتها الصراع العربي الإسرائيلي..

فالشعب المصري دفع الكثير من الــدم والتــضحيات، فــي أتــون هــذا الصراع.. وما زالت، وستبقى مصر مستهدفة، ما بقي هذا الصراع..

وعلى الرغم من نبل مقاصده، وسمو طموحاته، لم يحظ فيلم «أصــحاب ولا بيزنس» الذي قدمه المخرج علي إدريس عام 2001، وهــو أول أفلامــه الروائية الطويلة.. بالاستقبال المناسب والملائم، فهذا الفيلم كان يمكــن لــه أن يلفت الأنظار إليه لو تكاملت شروط لم يكن من الصعب أو المستحيل توفرها.. ففيلم «أصحاب ولا بيزنس» قام ببطولته نجم غنائي يحظى بقبول شبابي ملفت،

بشهرته الغنائية، كما أن الفيلم جاء في خضم انتفاضة الأقصى، التـــي حـــازت التفافاً شعبياً واسعاً منقطع النظير..

والفيلم، فضلاً عن كل هذا يتناول واحدة من أبرز الظواهر التي بـــرزت خلال انتفاضة الأقصى، وهي العمليات الاستشهادية، كما تناول دور الإعـــلام (الفضائيات) في عصر شهد ثورة في هذا المجال، حيث أضـــحت الفـــضائيات حاجة يومية، وأداة اتصال جماهيري لحظي، تنقل كل شيء «مباشرة، وعلـــى الهواء»..

من جهة أخرى، عمد المخرج علي إدريس إلى تصوير فيلمه في جنـــوب لبنان مستفيداً من تشابه طبيعة البيئة الجغرافية بين جنوب لبنان وفلسطين (فـــي الضفة الغربية تحديداً)، واستعان خلال عمله بما أمكنه من الطاقـــات البـــشرية المساهمة في عمله.. ولكن ثمة خللاً ما أصاب بنيان الفيلم، مما أضـــعف مـــن قوته، رغم نباهة القصة التي ينبني عليها، وبغض النظر عن بعض التفاصـــيل التي أثقلت الفيلم، ولم تزد في غنى أحداثه..

القصة ببساطة تتحدث عن نجم تلفزيوني يقدم برنامجاً يحظى بجماهيريـــة شبابية (برنامج مسابقات كما هو متوقع) وبسبب من الدسائس التـــي يمارســـها زملاء له في المهنة في المحطة، وبسبب اشتعال انتفاضة الأقصى في فلسطين، يقوم هذا النجم (يؤديه مصطفى قمر بالطبع) بمهمة يراد منها أن تنجـــز حلقـــة بين الفلسطينيين، فتشاء الأحداث أن تصبح مهمتها أن تغطي جوانب من حيـــاة الفلسطينيين، ويفترض بها أن تصنع حلقة مميزة من برنامج المسابقات ذاتـــه.. فحين يداهم اعتداء إسرائيلي المكان لا يجد النجم بدًّاً من تصوير ما يدور مـــن اعتداء إسرائيلي وحشي من جهة، ومقاومة شعبية فلسطينية من جهة أخرى

وليجد النجم التلفزيوني نفسه متورطاً بالمواجهات.. وصولاً إلى الدرجة التـــي يمنحه فيها أحد الاستشهاديين فرصة أن يصوِّر لحظة تنفيذ عمليته..

لن يسمح أصحاب المحطة التلفزيونية ببثِّ المشاهد التي قطفها النجم فـــي مهمته الاستثنائية، وإذ ينتصر أخيراً ببث المشاهد، رغم أنف مديري المحطـــة وأصحابها، يكون التحوّل الكبير قد حصل في ذات نجمنا العتيد.. وليصل الفيلم إلى مقولة هامة مفادها أننا لو رأينا وشاهدنا وتلمسنا حقيقـــة مـــا يجـــري فـــي فلسطين، لتخلّينا عن كل هذا العبث واللا مسؤولية، ولكان لكل منـــا دوره فـــي هذا الصراع الدامي، الذي يحشد العدو الصهيوني كل ما يمكنه، بينما نقوم نحن العرب (والمسلمين) بترك الفلسطينيين وحيدين في المواجهة..

كما يقدم الفيلم صورة باهية عن الفتى الفلسطيني الـــذاهب فـــي عمليتـــه الاستشهادية.. لن نراه أصولياً متعصباً.. كما لن نراه متزمتاً بصورة حمقـــاء، أو متهوراً يائساً، كما اعتادت وسائل الإعلام الغربية تـــصوير الاستـــشهاديين على هيأتها.. في هذا الفيلم سنرى الفتى الفلسطيني بسيطاً عادياً حتـــى أقـــصى نبراته، لكنه قوي من داخله، متماسك، واثق، يعرف ما يريـــد، ويـــذهب إليـــه ببسالة منقطعة النظير.. يختزلها المشهد الذي يبين نظرات الاستـــشهادي فـــي لحظاته الأخيرة.. لم يرف له جفن، ولا ساوره شك بصوابية ما يفعل.. ومضى كأنما هو يترك رسالة لكل منا..

في فيلم «أصحاب ولا بيزنس» يحضر الفلسطينيون.. وكنت أتمنى لو أن المخرج استعان بممثلين فلسطينيين، وترك المجاميع التي اســـتعان بهـــا علـــى السجية الفلسطينية، دون التأكيد على رمزية الكوفية الفلـــسطينية، التـــي بـــدت

على فلسطين هي ملامحهم، أصواتهم، نظراتهم، رائحتهم، وأنفاســـهم.. البكـــاء كما الغناء..

ولننظر إلى الفيلم وهو يقدم مقاطع من أغنية نشيد فلـــسطيني شـــهير (ع الرباعية.. ع الرباعية.. رافعين الراس.. فلسطينية).. وإنه لأمر ملفت أن نجـــد هكذا أغنية في فيلم مصري.. فشكراً علي إدريس.. وهو وإن كان لـــم يحقـــق نجاحاً فنياً ملائماً، أو حفاوة جماهيريـــة مناســـبة.. إلا أن ذاك لا ينكـــر علـــى المخرج وطاقم العمل شرف المحاولة..

وفي إنتاج سينمائي مصري فلسطيني مشترك يأتي فيلم «بركان الغضب» من إخراج مازن الجبلي 2002. أي في غمرة أحداث انتفاضة الأقصى.. فـــي هذا الفيلم نجد «خالد شبيب» فتى فلسطيني، يعيش في وطنه داخـــل فلـــسطين، ولقد رأى مقتل أبيه على أيدي جند الاحتلال الصهيوني، فانخرط في المقاومة، مع مجموعة من رفاقه، حيث يتمكنون من ضرب الجنود، ودورياتهم.. وكـــان الفتى خالد يستفيد من هيئته، ومن إجادته للغة العبريـــة، مـــن أجـــل التنكّـــر، والوصول إلى أهدافه، حيث نراه يتردد على الفنادق، في قلب تل أبيب، ويتمكن من الوصول إلى أماكن تجمعات الجنود، واســـتراحاتهم، لمعرفـــة تحركـــاتهم، ومواعيد دورياتهم.. وسنرى في مفتتح الفيلم أنـــه نجـــح فـــي اغتيـــال أحـــد الجنرالات..

في إحدى المواجهات، تستشهد رفيقته مريم، ويتمكن خالد من الهرب إلى الأراضي اللبنانية، فيصل إلى بيروت، ويخطط منها للوصول إلى الإســـكندرية، حيث يفترض أن يلتقي بمن يقومون بإيصال الأســـلحة إلـــى الـــداخل، ومـــنهم الفلسطيني «أبو أدهم» [illegible]

خليجيون، وسينتصرون جميعاً، بتسهيل عودة الفدائي خالد إلى أرضه، محمــلاً بالأسلحة، رغم كل محاولات أجهزة الاستخبارات الإسرائيلية (الموساد) النيــل منه..

وفي «قليل من الحب.. كثير من العنف» لرأفت الميهي.. سينتحر الكاتب علي فيما تنهال عليه الأخبار والصور.. جندي أمريكي على حاملة الطــائرات، قوات عاصفة الصحراء تتقدم، عودة القيادة الفلسطينية إلى غزة بعــد ثلاثــين عاماً، المفاوضات بين القيادة الفلسطينية والإسرائيليين، ومحاولة الاتفاق علـــى منع الاعتداء على الإسرائيليين من داخل أراضي الحكم الذاتي.. خبر عن أول الدماء الإسرائيلية التي تسيل على أرض قطاع غزة بعد يومين فقط من تــسلّم الفلسطينيين لسلطة الحكم الذاتي..

سنرى الكاتب علي، وقد وصل إلى حقيقة أنه «ما فيش فايدة»، وبالتــالي سينتحر!.. فيما يظهر صوت عمرو موسى، أمين الجامعة العربية، والذي يؤكد على ضرورة الاتفاق على القدس، كما يؤكد على التفاوض بــصدد اللاجئــين، والمستوطنات (ترى هل هذه المواضيع محلّ للتفاوض)؟!.. وإذ ينتحر الكاتــب علي، فإنما يكشف على طريقــة الميهـــي، المعــروف بكوميدياتـــه الــسوداء، وسخريته اللاذعة، أنه «ما فيش فايدة» طالما ننجر إلى ما لا نريد، بل إلى مــا يريد الأعداء!..

عن فلسطين، والصراع العربي الصهيوني، في السينما التسجيلية في مصر

سبقت السينما التسجيلية المصرية غيرها من شقيقاتها العربيات، كالعـــادة، في تناول القضية الفلسطينية، حيث تشير المصادر إلـــى أن الفـــيلم التـــسجيلي

كمال مدكور عام 1955 وفيه كما يبدو من عنوانه عرض للأماكن الأثرية والسياحية الدينية في مدينة القدس. أما الفيلم التسجيلي المصري الثاني فكان فيلم «معسكر اللاجئين في غزة» لحسن حلمي سنة 1955.

وينبغي التنويه بداية إلى أن كلمة (معسكر) الواردة في عنوان الفيلم، هي التسمية المتعارف عليها للمخيم الفلسطيني، ولا علاقة لها بالعسكر أو العسكرة. وربما يعود أصل تسمية المخيم الفلسطيني في قطاع غزة بالمعسكر إلى أن اللاجئين الفلسطينيين الذين شردوا من ديارهم عام 1948 أُسكنوا في ثكنات ومعسكرات جيش الانتداب البريطاني الذي غادر، حينذاك.. وقد تعزز ذلك إثر نكسة حزيران العام 1967 حيث أسكن اللاجئون في ثكنات ومعسكرات القوات الدولية التي انسحبت أيضاً حينذاك، ولعل أبرز دليل على ذلك أن مخيماً حمل اسم (كندا) فقط لأنه قام في المكان الذي أخلته القوات الكندية.. باختصار جاءت تسمية المخيم بالمعسكر في قطاع غزة، لأن اللاجئين الفلسطينيين الذين أُحضروا إلى القطاع تم إسكانهم في معسكرات الجيوش التي مضت، وبذلك يكون هذا الفيلم «معسكر اللاجئين في غزة» رصداً لتفاصيل من حياة اللاجئين الفلسطينيين في مخيمات غزة، ومدى البؤس الذي يلاقونه، هناك.

أما فيلم «فليشهد العالم» لسعد نديم عام 1957 فهو يرصد الاعتداءات الوحشية الصهيونية إبان العدوان الثلاثي على مدينة بور سعيد، مترافقاً مع المواقف والممارسات العدوانية من قبل كل من فرنسا وبريطانيا، وهما شاركتا إسرائيل في العدوان الذي تم عام 1956 وقد حاز هذا الفيلم شهرة عالمية، وامتلك أثراً كبيراً، حيث عرض في العديد من المحافل، ولقد اعتبرته الصحافة البريطانية، جبهة فتحها عبد الناصر عليهم، لحشد الرأي العام ضدهم، وكذلك

ويذكر المخرج الفلسطيني محمد صالح كيالي أنه قدم في مصر عدداً من الأفلام التسجيلية قال إنها بلغت 14 فيلماً، نذكر منها هنا فيلم «إسرائيل قاعدة العدوان» عام 1964 الذي يشرح فيه أسباب قيام الكيان الصهيوني، وعلاقته بالاستعمار واستمداده القوة والدعم منها، وكان قبل ذلك قد قدم فيلم «أرض السلام) 1947، وفيلم «فلسطين الدامية» 1949، وفيلم «هذه فلسطين» 1955، وفيلم «طلائع العودة إلى فلسطين» 1960، وفيلم «بالسلاح عائدون» 1960.. وغيرها من أفلام..

وبالتالي يكون المخرج محمد صالح كيالي قد سبق المخرج كمال مدكور زمنياً بتقديم أفلام تسجيلية عن القضية الفلسطينية، وما اعتبار أن كمال مدكور هو أول من قدم فيلماً تسجيلياً حول فلسطين، إلا لكونه مصرياً بينما محمد صالح الكيالي فلسطيني.. بحيث يبدو الأمر استعادة، على ذات الوجه، لما حصل بصدد الفيلم الروائي الطويل الأول في تاريخ السينما المصرية، وذلك عندما اعتبر البعض أن فيلم «ليلى» من إخراج أستيفان روستي، وإنتاج عزيزة أمير، هو أول فيلم روائي طويل في تاريخ السينما المصرية، متجاهلين فيلم «قبلة في الصحراء» الذي أنجزه الأخوان إبراهيم وبدر لاما، والذي سبقه بستة أشهر، وذلك لأن الأخوين لاما فلسطينيان.. وكأنما الأمر يتكرر هنا ما بين مدكور والكيالي..

ومن جهته سيعود رمسيس نجيب في العام 1965 لتقديم فيلمه «أجراس السلام» وفيه أيضاً تجوال آخر في مدينة القدس، وعرض لأماكنها الأثرية والسياحية والدينية، والإشادة بالأخوة الدينية الإسلامية المسيحية في هذه المدينة..

من المنطقي أن تكون السينما التسجيلية المصرية، قد رافقت وواكبت مجمل الأحداث والتطورات التي حصلت في المنطقة، خاصة بما يتعلق بالقضية الفلسطينية، والصراع العربي الصهيوني، منذ منتصف خمسينات القرن العشرين، أي في رعاية ثورة تموز يوليو 1952، حيث من المعروف أن الثورة الناصرية منحت السينما اهتماماً كبيراً، التي انطلقت في ميادين عدة، فوثَّقت، وسجَّلت، وناقشت وحلَّلت الأسباب، وكشفت المقدمات.. خاصة وأن مصر حملت لواء المشروع القومي العربي منذ أن تسلم جمال عبد الناصر زمام القيادة..

وفي الوقت الذي أخذ العدوان الثلاثي نصيباً كبيراً من الأفلام التسجيلية التي فضحت العدوان وكشفت عن آثاره من ناحية، كما أكدت على البطولات التي اجترحها الشعب المصري، سنجد أن المخرج سعد نديم في فيلمه «عدوان على الوطن العربي» عام 1967 يفتتح سلسلة الأفلام الوثائقية حول نكسة حزيران، وذلك من خلال كشف الاعتداءات الصهيونية على المواقع المصرية والسورية والأردنية، وعلى القدس بشكل خاص، ثم على بقية أجزاء الوطن العربي.

وتُمازج أفلام «رسالة إلى العدو» لأحمد كامل مرسي عام 1967 و«النصر للشعوب» لصلاح تهامي 1968 وفيلم «لسنا وحدنا» لسعد نديم عام 1968 وفيلم «أعداء الحرية» لسعيد مرزوق عام 1967 و«العار لأمريكا» لسعد نديم وأحمد راشد سنة 1967.. بين النضال العربي، ونضال شعوب العالم الثالث، وحركات التحرر العالمية، ضد العدوان الأمريكي، وسياسات التمييز العنصري [illegible] 1969

و«كتاب من رجل ميت» لعدلي خليل 1969 عن الاعتداءات الصهيونية على مدينة السويس 1967 وصمود أهالي المدينة في المعركة والتصدي.

وتستخدم أفلام «وجوه من القدس» لأحمد فؤاد درويش عام 1968 و«معرض من فلسطين» لأنور الشافعي 1970، الفن التشكيلي الفلسطيني، من خلال لوحات فنانين فلسطينيين، من أبرزهم الفنان مصطفى الحلاج، وتمام الأكحل، وإسماعيل شموط.. وذلك لعرض مأساة الشعب الفلسطيني، والتدليل على وجود هذا الشعب، على الرغم من تشريده ونفيه من أرضه، والتأكيد على هوية هذا الشعب الحضارية والفنية..

ويفضح فيلم «الاعتداءات الإسرائيلية على بحر البقر» لسعيد الزيني 1970 وفيلم «الاعتداءات الإسرائيلية على أبي زعبل» لوفيق زاهر 1970 العدوان الوحشي وضرب الأهداف المدنية وارتكاب المجازر الدامية في مدرسة بحر البقر ومصنع أبي زعبل، الأمر الذي سيعيده فيلم «تحية إلى عمال أبو زعبل» لصلاح التهامي 1971 و«شاهد عيان أو بحر البقر» لسعد نديم 1971. كما يصور فيلم «لن نموت مرتين» لفؤاد التهامي 1970 مظاهر العدوان والدمار والخراب في مدن القناة، وخاصة مدينة السويس، وينتهي الفيلم بأن يثير عزائم الجماهير، ويشحنها للمقاومة، ويحرضها من خلال لقطات تدعو لإطلاق المدافع لردع العدوان..

فيلم «لماذا؟..» لأحمد راشد 1970، يؤكد أن المقاومة هي الطريق الوحيد لتحقيق النصر على العدو، ولذلك فهو يستعرض جوانب من القضية الفلسطينية عبر مراحلها التاريخية قبل النكبة، كما في فيلم «الأرض فلسطين»

الذي يعتمد مجموعة من القصائد الشعرية، في حين اعتمد الكثير من الأفلام أسلوب الأغنية لتقديم موضوعاتها كما في «رقصة المقاومة الفلسطينية» و«دع العالم يغني» لشعبان إبراهيم و«أنشودة السلام» و«الله أكبر» لصلاح أبو سيف 1971 الذي يقدم نشيد «الله أكبر» وفيلم «عائدون» للمخرج نفسه الذي يقدم فيه نشيد (عائدون) وكذلك بصدد فيلم «ما يؤخذ بالقوة» لحسين كمال 1973.

لقد ركزت الأفلام التسجيلية المصرية قبيل حرب تشرين التحريرية على عرض القضية الفلسطينية من جوانبها المتعددة، فمنها ما قدم عرضاً تاريخياً لمراحل القضية، ومنها ما عرض لمعاناة وبؤس حياة اللاجئين، والاعتداءات الصهيونية، ونهوض المقاومة الفلسطينية..

والنسق الآخر من الأفلام التسجيلية، هو ما ركّز على العدوان الصهيوني، خصوصاً فيما يتعلق بقطاع غزة، الذي أُلحق إدارياً بعد النكبة إلى السيادة المصرية، وبقي كذلك حتى نكسة حزيران 1967، وكذلك الاعتداءات الصهيونية الوحشية على مدن القناة، وفي المقدمة منها مدينة السويس الباسلة، التي تعرضت لوحشية العدو الصهيوني في العامين 1956 و1967، وهي المدينة التي صمدت وناضلت ببطولة فائقة..

ولكن في المرحلة التي تلت حرب تشرين التحريرية، تركزت الأفلام التسجيلية المصرية على إبراز البطولات الفذّة التي أبداها الجنود المصريون الشجعان في تلك الحرب، فنجد أن فيلم «الانطلاق» للمخرج يوسف شاهين 1973، يبيّن الأهمية الاستراتيجية لحرب تشرين بالنسبة لمصر وسوريا، في حين يربط فيلم (الإرادة) لكمال أبو العلا 1973 بين انتصار تشرين والمقدمات التاريخية، [illegible] 1967، [illegible]

ونستعرض فيلم «في ست ساعات» لخليل شوقي 1973، فنجده يربط بين دور مصر الحضاري، منذ أقدم العصور التاريخية، وحتى اليوم حيث نـضالها وصمودها واستعدادها لانتصار تشرين، وتأهبها لتحقيق العبور العظيم.

لقد هبّ الشعب العربي، ونهضت الإرادة القومية الأبية، في مصر، مـن دمار نكسة حزيران 1967 لتحقق انتصار العبور 1973، وهـذا مـا اهتمـت بتسجيله ورصده أفلام عديدة، كمثل فيلم «حرب السلام» لكمال أبو العلا 1973 و«لماذا؟..» ليوسف فرنسيس 1973 و«القرار» لنبيل النبيه 1974.. في حـين ذهبت أفلام أخرى لتصوير مشاهد حربية مـن أعمـال الحـرب فـي 1973 وعرض الغنائم كما في فيلم «مبكى بلا حائط» لهاشم النحاس عام 1974 حيث يقدم صوراً للمغانم التي حطّمها الجيش المصري، وذلك من خـلال تـصوير معرض أُقيم لهذا الغرض، فبعد اللقطات الثابتة، تأتي اللقطات المتحركة، وبعـد تصوير الأسلحة، يمتلئ المعرض بالناس من كافة الفئات والاتجاهـات، ويـتم ذلك على خلفية أصوات جنود يشرحون أنواع الأسـلحة، ومـؤثرات صـوتية لعاصفة قادمة من بعيد، وأصـوات عـزف رائعـة للناي..

وفي الوقت الذي انساقت بعض الأفلام وراء خطابات السادات، والحديث عن التوجهات الجديدة في السياسة المصرية، عقب حرب أكتوبر، كما في فـيلم «الحرب والسلام» لأنور الشافعي 1973، فإن فيلم «صائد الدبابات» لخيـري بشارة 1974 يذهب نحو رصد حقيقة البطولات التي مارسها الناس البـسطاء، فمن خلال المقاتل عبد العاطي الذي دمر 23 دبابة للعدو الصهيوني، نكتـشف أن هناك أبطالاً أمثاله [illegible]

الواجب، وسيحتفي الفيلم بإبراز البطولة الجماعية للناس، كما يرصد الحياة اليومية لعبد العاطي، وقريته، وأهله، وناسه، وأحلامه القادمة بالزواج من ابنة عمه.

إن الحديث عن أبطال المعارك، هو حديث غير فيلم أُنجز في السبعينيات، ومنها فيلم «أبطال من مصر» لأحمد راشد 1974، عن الشهيد فتحي عبادة، كذلك فيلم «عن الذين عبروا.. أو جيوش الشمس» لشادي عبد السلام 1974 الذي يؤكد فيه أن العبور، هو العودة إلى الأرض العربية، منذ القِدم، وباستعارة اسم (جيوش الشمس)، وهو الاسم التاريخي الذي أُطلق على الجيوش المصرية، منذ القدم، فإن المخرج البارع شادي عبد السلام يمزج الحاضر بالماضي، في نظرة نافذة إلى المستقبل.

ويتوقف فيلم «مسافر إلى الشمال.. مسافر إلى الجنوب» لسمير عوف 1974 عند قصة مهندسَيْن اثنين، أحدهما يسافر نحو الشمال للمشاركة والإشراف في تركيب المعابر على قناة السويس، والثاني يسافر نحو الجنوب ليشارك في تركيب السواتر التي تنقذ المعابد الفرعونية القديمة في الجنوب. وبين عمل المهندسين ثمة تكامل، ففي الوقت الذي يسعى المهندس المسافر نحو الشمال لإنقاذ الحاضر من براثن العدو الصهيوني، فإن عمل المهندس المسافر نحو الجنوب يهدف إلى إنقاذ الماضي.

ولعل هذا أبلغ ما يمكن التعبير عنه في صدد الأصالة والمعاصرة، وفي ضرورة الدفاع عن الحاضر والماضي، من أجل المستقبل. إن المواجهة والتصدي للعدو الصهيوني يتكامل مع القيام ببناء السد العالي، والدفاع عن الأرض المصرية ضد الاحتلال [illegible] يتكامل مع [illegible]

ويهتم المخرج المتميز حسام علي، منذ بداية تجربته السينمائية، بالقضية الفلسطينية، فيرصد عدداً من أفلامه التسجيلية لها، ففي فيلمه «صورتي الجديدة» ثمة علاقة بين طالب مصري وطالبة فلسطينية، يدرسان في كلية الفنون الجميلة، ويركز الفيلم على المخيمات الفلسطينية وخيام اللاجئين. سيذهب الطالب نحو العمل الفدائي، فيرصد هذا الفيلم التغييرات التي حصلت مذ ذاك.

بينما في فيلمه «إجازة جندي» وهو من إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية عام 1972 فسنجد حسام علي يصوّر التناقض بين الحياة المدنية في القاهرة، والحياة على الجبهة وخط النار، من خلال مشاهدات جندي في إجازته، وهي فكرة تقارب ما صاغته أفلام روائية عديدة من أبرزها مشاهدات المجند الذي حضر في إجازة إثناء مرافقة خطيبته في فيلم «أبناء الصمت» على سبيل المثال.. وعن حرب تشرين التي عمل خلالها المخرج حسام علي كمراسل حربي يقدم فيلمه «أهلاً.. تحية الأصدقاء الوفاء والأمل» وهو عن ضحايا حرب تشرين ومساعدتهم. وكذا بالنسبة لفيلم «حصاد»..

ثم يقدم حسام علي فيلمه المميز «ثلاثية رفح» الذي يعّد من أهم إنتاجات المركز القومي للسينما، عام 1982 ويعدّ أيضاً من أهم الأفلام التسجيلية العربية، حيث يركز هذا الفيلم على القضية الفلسطينية، ويقدم صورة عن العدو الصهيوني، وممارساته العدوانية، وذلك من خلال حكاية قرية فلسطينية (أبو شنار) التي أقام العدو فوق أرضها وعلى أنقاضها مستعمرة (ياميت) فيفضح الدمار والخراب، الذي يصنعه العدو، ومحاولاته تغيير جغرافيا المنطقة، لمحو صورتها وهويتها.

وفي القسم الثاني من الفيلم يقدم صوراً وثائقية، وشهادات حية عن أحقية الشعب العربي في أرضه. بينما يعرض في القسم الثالث أشواق الأهالي وانقطاعهم، مادياً، عن بعضهم البعض، بسبب الحواجز والأسلاك التي يزرعها العدو الصهيوني، بين الأخ وأخيه، والأب وأبنائه، ويحاول أن يفصل بين تواصلهم الروحي والذهني، بالأحاسيس والمشاعر والآلام والآمال، والنضال والكفاح.. متخذاً من مخيم «كندا» في قطاع غزة نموذجاً..

ويتعلق فيلم «قطر الساعة السادسة» للمخرجة كاملة أبو ذكرى الذي أنجزته عام 1998 بقضية الصراع العربي الصهيوني، من خلال إعادة صياغة إحدى قصص انطوان تشيخوف، لتتحول إلى قصة بالغة التأثير، في إطار فيلم روائي قصير، لا يتجاوز الدقائق العشر.

رجل كهل (الفنان الكبير محمد توفيق) يحضر إلى محطة القطار في موعد محدد، بانتظار ابنه الذي أرسل له رسالة يقول فيها إنه سيصل في قطر الساعة السادسة.. ويمكث الرجل العجوز بالانتظار، حتى ينفضّ جميع الركاب، ويمضي الليل مع عامل التحويلة في المحطة، وسنكتشف أن الابن قد أرسل رسالته قبيل حرب حزيران 1967 ويبدو أنه قد فُقِد، أو استشهد في تلك الحرب، ولا زال الأب العجوز، رغم مرور ثلاثين سنة، يحضر في ذات الموعد، فقط لينتظر قطر الساعة السادسة..

تنجح المخرجة الشابة، والذكية، كاملة أبو ذكرى في صياغة فيلم مكثّف ومتماسك ومعبّر، تحيي من خلاله ذكرى من استشهدوا، ومضوا في الحروب ضد العدو الصهيوني، وتصوّر معاناة أهاليهم (أهلنا من أبناء الشعب المصري)

السادسة» فيلم مشغول بعناية وبراعة.. ويستحق أكثر من الجائزة التي نالها في مهرجان دمشق السينمائي عام 1999..

وفي العام 2000 ينجز الفنان أحمد أبو زيد فيلمه «فلسطين.. 52 سنة احتلال» وهو فيلم تسجيلي قصير (مدته 10 دقائق) يتناول فيه بطريقة فنية مبدعة صورة 52 مقبرة حُفرت في حديقة مجمع الفنون في القاهرة.. وعلى الرغم من دلالة الموت الكامنة في صورة القبور، إلا أن الفن التشكيلي يبرز صورة الصمود والإصرار على الانتصار إذ تخرج من القبور 150 يد تشير بعلامة النصر، باتجاه القدس.. وسيقدم الفيلم بطريقة صاعدة التوتر مجموعة متتالية لمشاهد من المجازر الصهيونية التي ارتكبت خلال 52 سنة من الاحتلال، وتبلغ ذروتها باستشهاد الفتى محمد الدرة، وهو لائذ بحضن أبيه.

ويتحدث فيلم «حدوتة مصرية فلسطينية» من إخراج فؤاد التهامي عام 2000، وهو فيلم تسجيلي قصير (مدته 16 دقيقة) ومن إنتاج اللجنة الشعبية المصرية لدعم الانتفاضة الفلسطينية، عن المعونات التي يرسلها الشعب المصري للفلسطينيين، في صورة نبيلة تؤكد على عمق التواصل بين الشعبين المصري والفلسطيني، كما يبين من جهة موازية معاناة وواقع الفلسطينيين المرير تحت الاحتلال.

أما في فيلم «مدرسة الشهداء» وهو من إخراج شريف رمضان، عام 2001، فسنرى معاناة طفل فلسطيني، حيث يمنعه جندي إسرائيلي من الوصول إلى مدرسته.. ونحن نعلم كم من الأطفال الفلسطينيين الذين قتلوا خلال القصف الهمجي على مدارسهم، أو الذي نال منهم، وهم في طريقهم إلى المدرسة.. فأطفال فلسطين [illegible] قائمة [illegible] الدبابات الإسرائيلية

ومن جهته يعتمد المخرج أحمد عبد التواب في فيلمه «رسائل فلــسطين» وهو فيلم تسجيلي مدته 26 دقيقة، على الطوابع البريدية ليحكي مــن خلالهــا تاريخ فلسطين وحضورها الراسخ.. فتتحول الصور والرسومات التي تتطــرز بها الطوابع سمات دالة على تاريخ فلسطين، وتصبح فلسطين صــاحبة رســالة تاريخية معبرة عن وجودها وحضورها..

لا غرو في أن كل ما قلناه، في هذا الصدد، لن يعدو أن يكون سوى نقطة في بحر الإبداع المصري، فيما يتعلق بواحدة من أهم القــضايا التـــي تعيــشها مصر، كما الأمة العربية والإسلامية، عامة. ويقيننا أننا أفلتنا، دون رغبة، بــل لعجز وتقصير، وبسبب ما هو خارج عن إرادتنا، وقدرتنا، عن الإحاطة بكــل ما قدمته السينما المصرية في هذا المجال.. ولنا العذر!..

فلسطين، والصراع العربي الصهيوني، في السينما السورية

إذا كانت الولادة الأولى للسينما السورية تعود إلى العام 1928، وذلك عندما تمكن مجموعة من هواة السينما من الشباب المغامرين تأسيس شركة «حرمون فيلم» وتقديم الفيلم الأول «المتهم البريء» الذي تولى إخراجه أيوب بدري، على ما تتفق عليه جميع المصادر، فإن الولادة الحقيقية للسينما السورية، إنما بدأت بإنشاء المؤسسة العامة للسينما في سوريا، الذي جاء بناء على المرسوم التشريعي، رقم 258، والصادر بتاريخ 11/12 /1963، فعلى يد المؤسسة العامة للسينما ولدت وتطورت وتقدمت السينما السورية.

فما بين الولادة الأولى، والولادة الحقيقية، لم تشهد السينما السورية، سوى محاولات محدودة فردية مغامرة، لم تستطيع أن تنجز إرثاً سينمائياً حقيقياً، دون أن ينقص هذا من احترام وتقدير هذه المحاولات، التي أشارت لمواهب حقيقية، وإرادات ورغبات قوية، ولكن لم يكتب لها النجاح والاستمرار، للعديد من الأسباب الذاتية والموضوعية، التي تكافلت فيما بينها، لمنع نجاح واضطراد تلك المحاولات..

وإذا كان من غير اللائق محاكمة ذاك النتاج السينمائي، على اعتبار أنه كان محض محاولات فردية ومغامرات لمجموعات من الهواة، بمعنى أنه لم يكن ضمن نسق فكري وثقافي وإبداعي، يستطيع أن يشكل تياراً متبلوراً، ولم يكن جزءاً من ظاهرة ثقافية عامة.. فإننا لن نعدم بعض اللفتات الفنية التي تشي

في هذا المجال، يُذكر بداية أن أيوب بدري أنجز فيلمه «نداء الواجب» عام 1937، كما تروي بعض المصادر التاريخية، على ما اتفقت، أن بدري قام بتصوير فيلم، عن ثورات فلسطين ضد الإنكليز، أدخل عليه مقتطفات أخذها من الأفلام الأجنبية، ويُروى أنها كانت تمثّل مشاهد من حروب، مثل انفجار قنابل، وسير دبابات، ومناورات عسكرية..

ويُحكى كذلك، عن فيلم بعنوان «الجيش السوري في الميدان» لأحمد عرفان 1948، كما حاول زهير الشوا عام 1963 إنجاز فيلم بعنوان «وراء الحدود» عن قضية فلسطين، دون أن يكتمل إنجازه، رغم تحضيرات استغرقت مدة سنتين له، وانتهت إلى لا شيء، على الأقل لعدم توفر الإمكانيات اللازمة[1]..

ولكن النهضة الحقيقية، والبحث الجاد، في فضاء السينما السورية، لن يبدأ إلاّ عندما ستبدأ المؤسسة العامة للسينما عملها، عند مطالع عقد السبعينيات من القرن العشرين، فعبر أكثر من ثلاثة عقود، مضت حتى اللحظة، ترسّخ حضور المؤسسة العامة للسينما، في مجال الإنتاج السينمائي، في حين تقاعست الجهات الأخرى، عن الدلو بدلوها، خصوصاً في مجال الإنتاج الروائي الطويل، دون أيِّ إنكار لمساهماتها، ونعني بذلك التلفزيون العربي السوري، خاصة مجال في الإنتاج التسجيلي والروائي، القصير والطويل، ومساهمات محدودة لقسم السينما في إدارة التوجيه السياسي والمعنوي في الجيش والقوات المسلحة، بعد تجربة أستوديو الجيش، الذي تأسَّس في الخمسينيات، وتخرج منه عدد من رواد السينما التسجيلية السورية..

قبل ذلك، وفي نظرة متأنية، وموضوعية، لما حاول القطاع الخاص في السينما السورية أن يقدّمه فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، سنكتشف مدى البؤس الفني، من جهة، والنوايا الحسنة (إذا افترضنا حسن النوايا)، من جهة أخرى، في الأفلام التي أُنجزت منذ نهاية الستينيات من القرن العشرين، على قلّتها.

ففي العام 1969 قام القطاع الخاص في السينما السورية بتقديم فيلمين روائيين طويلين، هما «ثلاث عمليات داخل فلسطين» من إخراج الفلسطيني محمد صالح كيالي، و«عملية الساعة السادسة» من إخراج سيف الدين شوكت. وفي الفيلمين كانت ثمة مشاركة واسعة من أبرز نجوم الفن في سوريا.

وهذان الفيلمان ينتميان طبعاً إلى نسق الأفلام التجارية، التي تناولت العمل الفدائي الفلسطيني، على نحو يبني بطولات فذّة، وتُظهر الفدائي الفلسطيني كرجل خارق، فوق العادة، يستطيع أن يحقّق انتصارات على الشاشة، أين منها هزائم الواقع؟.. وهو ما يعيدنا، مرة أخرى، إلى ما سبق وتحدثنا عنه، فيما يسمى «**سينما التعويض**»!..

التعويض، هو العامل الخفي المتواري وراء النوايا الطيبة، التي شاءت أن تصنع أفلاماً تتناول القضية الفلسطينية. ومن الملفت أن فيلم «عملية الساعة السادسة» كتب القصة والحوار، وشارك في كتابة السيناريو له، المؤرخ والمربي الفلسطيني المعروف خيري حمّاد، وربما هذا ما جعل الفيلم ينطلق من موضوع التغيير الذي أرادته سلطات الاحتلال في مناهج التعليم، وجعل بؤرة الانطلاق في مواجهة الاحتلال تبدأ من المدرسة، معلمين ومعلمات، وطلاب وطالبات، صغاراً وكباراً!..

يحاولون السيطرة على القرية، لكن القرية تمور بكل نبرات المقاومة، بكل من فيها، حتى لتغدو بؤرة من التواشج الفعال لتنفيذ عملية الساعة السادسة. المحتل الصهيوني يبدو في أبشع الصور، والفلسطيني يبدو لا همَّ له سوى المقاومة، في نشيد جماعي واحد.

لا خلاف على هذه التفاصيل، ولكن الأمور لو كانت تتم على النحو الذي يقدمه الفيلم، لكانت فلسطين قد تحرَّرت منذ زمن!.. هل هو الحلم؟.. نعم. ولا ضير في أن يكون الفن فسحة للأمل، أما عندما نستبدل قراءة الواقع ببناء الأحلام، ونصنعها أفلاماً، لا نقع إلا على سينما التعويض.

قد يقول قائل: أولَيس من الواجب إبراز ببطولات الناس البسطاء، في هذه القرية الفلسطينية، أو تلك؟.. بل ألم يقدِّم الفلسطينيون كلَّ ما يمكنهم من تضحيات في هذا السبيل؟..

لن نتردِّد في القول: نعم.. لكن المشكلة في هذين الفيلمين إنهما كانا من طراز العزف على وتر عواطف الشعب ودغدغتها ربما إلى الدرجة التي تريح المرء إذ يرى الانتصار متحققاً ولو على الشاشة ويخرج مطمئناً إلى أن ما يتمناه قيد التحقّق.

والمشكلة في هذين الفيلمين أنهما يأتيان في إطار التناول الذي يمكن القول إنه يكاد ينحصر في مجال جني الأرباح المالية، حتى لو كان ثمن ذلك هدر دم المنطق، وحتى لو وصل إلى الاتجار بالقضية الفلسطينية، والاستفادة من معاناة الشعب الفلسطيني، وتضحياته.

سيحاول المخرج محمد صالح كيالي التبرؤ مما انتهى إليه فيلمه «ثـــلاث عمليات داخل فلسطين»، ويربط ذلك بظروف إنتاج الفيلم، مبيناً أنه لم يتح لـــه أن ينفذ سوى 40% من رؤاه[1].. فمن تراه نفَّذ ما تبقى من الفيلم، ولماذا؟..

وسيبدو المخرج الكيالي، من خلال حديثه الذي أورده أبو غنيمـــة، فـــي غاية الأسى والألم، لأنه أخرج (14) فيلماً تسجيلياً وثائقياً، وانتظر طويلاً حتى تتاح له الفرصة لإخراج فيلم روائي طويل عن القضية الفلسطينية.. وقال إنـــه لم يحضر عملية المونتاج لفيلمه، كما ذكر أن ثمة مشاهد أُقحمت على الفيلم، لا علم له بها[2]..

ولكن كل هذا لا يشفع كثيراً للمخرج، ولا يمحو الفشل الذريع، في صـــدد حلمه في تقديم فيلم، يستحق الاحترام.. بل إن النقاد السينمائيين العرب طـــالبوا بمنع هذا الفيلم، وأمثاله من الأفلام الساذجة، والتجارية، مما رأوهـــا مـــشوِّهة، للقضية الفلسطينية.

وفي جانب آخر تماماً، وإذا قلنا إن البداية الحقيقية للسينما السورية بـــدأت مع المؤسسة العامة للسينما، فإن المسيرة التاريخية للإبداع الـــسينمائي بـــصدد القضية الفلسطينية في سوريا تؤكد ذلك، ففي هذا الإطار يُعـــدُّ فـــيلم «إكليـــل الشوك» للمخرج نبيل المالح 1969، بدايـــة مناســـبة للحـــديث عـــن القـــضية الفلسطينية في السينما السورية، وهو فيلم ينتمي إلى السينما الروائية القـــصيرة (مدة الفيلم 20 دقيقة)..

---

 [1]

ورغم كل الملاحظات التي يمكن أن تُسجَّل على هذا الفيلم، خصوصاً لناحية عدم تعمُّق الفيلم في البحث عن طبيعة القضية الفلسطينية، وجوهرها، وتطوُّرها.. إلا أنه لا يمكن أن نجعلها مآخذ حقيقية على هذا الفيلم الذي يتَّسم بسمات البدايات، ويتأثر كثيراً بالشروط التاريخية، السياسية والفكرية، التي أُنتج من خلالها الفيلم.. أي أنه كان إلى حدٍّ كامل مرتبطاً بطبيعة الوعي التاريخي المتكوِّن بصدد القضية الفلسطينية.. حينذاك..

في فيلم «إكليل الشوك» يرصد المخرج نبيل المالح واقع أحد المخيمات الفلسطينية (مخيم القابون للاجئين الفلسطينيين) الذي كان قرب دمشق، والذي أصبح الآن في ذمّة الذاكرة والتاريخ، حيث أُزيل تماماً، ولم يعد له من وجود، ونشأ محله تجمع مختلط للفلسطينيين، وللسوريين القادمين من الأرياف، ولعوائل المجندين..

الفيلم ببساطة، يتابع أحلام وأماني فتاة فلسطينية، في سن اليفاعة (تؤديها فايزة شاويش)، كانت تعيش في ذاك المخيم، القريب والملاصق لمدينة دمشق، فتشاء لها الأحداث أن تزور المدينة وتكتشفها، ففي تجوالها في شوارع المدينة الفارهة، سترى الفارق الكبير بين حقيقة المدينة العربية التي تدير الظهر لها، رغم أنها تعيش على هامش تلك المدينة، وواقعها في مخيم البؤس والحرمان، مخيم اللاجئين الفلسطينيين، وطموحها كفتاة فلسطينية في امتلاك لعبة تؤانسها.. ليكشف الفيلم حجم المفارقة بين واقع البؤس الذي يشهده المخيم الفلسطيني، من جهة، والواقع العربي العابث واللاهي، من جهة أخرى..

ليس من اللائق أو المنطقي أبداً أن نرى الفيلم اليوم، ونحاكمه من ثمَّ بمقاييسنا الراهنة، إذ أن وعي القضية الفلسطينية ذاته تحوّل وتطوَّر من مجرد

الفلسطينيين المحرومين، الحالمين، حتى ولو صغرت أحلامهم، وضـــاقت إلـــى حدِّ امتلاك لعبة، أو ثوب جديد، إلى مستوى النظر إليهم كشعب فلسطيني، لـــه الحق في النضال، بشتى أنواعه ومستوياته وســـبله، حتـــى اســـترداد حقوقـــه الوطنية، والعودة إلى دياره التي طُرد منها.. أي الشعب الذي أصرَّ على تغيير اسمه من «لاجئين» إلى «عائدين» إلى «فدائيين ومناضلين»!..

في فيلم «إكليل الشوك»، والعنوان له معناه، ودلالته البارعـــة، ارتباطـــاً بالسيد المسيح، عليه السلام، المخلِّص الأوَّل، والفدائي الفلسطيني الأوَّل، الـــذي سار في طريق الجلجلة مُكلَّلاً بالشوك، وبالآلام والتعب، ينطلق نبيل المالح من حلم إنساني صغير، وبسيط، يشتعل في وجدان فتاة لاجئـــة فلـــسطينية، لكـــن الدبابات الإسرائيلية ستسحق هذا الحلم.

وسنجد أن المخرج نبيل المالح، خلال فترة قصيرة، لا تتجـــاوز الـــسنة، فقط، يطوّر من أساليبه الفنية، ويعمّق من فهمه للقضية الفلسطينية، نستطيع أن نستكشف ذلك من خلال مشاركته في إنجاز ثلاثية «رجـــال تحـــت الـــشمس» 1970، مع المخرجين محمد شاهين ومروان مؤذن، حيث كانت مشاركته عبر فيلمه الروائي القصير الذي جاء بعنوان «المخاض» والذي يدور حـــول ولادة الثورة الفلسطينية، وانبعاثها من قلب المعاناة، وتحولها إلى بارقة الأمل، ومعقد الرجاء.. وهو الموضوع الذي سيقدمه على نحو رمزي دلالي، يبين أنه وعلى الرغم من كل الممارسات الصهيونية الوحشية، والقتل والتدمير، فـــإن الثـــورة الفلسطينية ستعبِّر عن ذاتها، وتمضي إلى أهدافها.

في فيلم «المخاض» يؤكد نبيل المـــالح علـــى أهميـــة العمـــل الفـــدائي الفلسطيني، وعلى خيار الكفاح المسلح، خصوصاً في المشاهد الأخيرة، وسنتفق

وعلى أهمية رفض مغادرتها، مهما كان الثمن، ومهما كان السبب، حتى ولو كان ذلك في سبيل الالتحاق بصفوف الثورة..

ولكننا لا نستطيع أبداً أن نظلم المخرج المالح، إذ أن تلك الأفكار كانت جزءاً من منظومة وعي ساد عربياً، وفلسطينياً، حينذاك، وعلى السواء.. ومن ممارسات تجسدت واقعاً فعلياً، في حالات مشخصة.. نقصد تماماً، وبالتحديد، هؤلاء الذين تركوا الأرض المحتلة في سبيل الالتحاق بالثورة، وقائمة الأسماء طويلة، أي تلك التي تضم أسماء أولئك الذين اختاروا (فضلاً عمن أُبعدوا قسراً من قبل الاحتلال) الانتقال إلى خارج الأرض المحتلة، حيث كانت الثورة، وحيث كان مركز الفعل النضالي الفلسطيني، سواء في سوريا والأردن بداية، أو في لبنان تالياً، وصولاً إلى تونس، وما رافقها من بلدان عربية.. بل إن منهم من وجد عمله في الثورة في مكاتب الثورة والمنظمة التي تناثرت شيئاً فشيئاً في العالم..

من الحق والإنصاف ضرورة القول إن المخرج نبيل المالح، وعبر الكثير من أعماله السينمائية، بدا مهموماً وملتزماً بالقضايا العربية، وفي المقدمة منها القضية الفلسطينية. وكان نبيل المالح من أوائل المخرجين العرب، ممن عملوا دائماً على ابتداع الأساليب والأشكال الفنية، الأكثر قدرة وبراعة، في حمل مضامينها وإيصالها إلى المتلقي، حيثما كان، لا سيما وقد عُرف عن المخرج نبيل المالح، فضلاً عن مواقفه الشخصية، كذلك تجربته وخبرته وحركته وتنقلاته ومشاركاته الواسعة.. المُعبِّرة عن مواقفه ورؤاه وأفكاره..

أما الجزء الثاني (وهو الأول ترتيباً في الثلاثية) فهو فيلم «اللقاء» لمروان

حكاية لقاء يحصل بين أحد أفراد المقاومة الفلسطينية، وفتاة أجنبية، بعد مقتل الصهيوني الذي كان يقود السيارة التي كانت تقلُّها.. وستبقى تلك الفتاة الأجنبية (تؤديها ريجينا أولبريشت) إثر ذلك بمثابة رهينة لدى ذلك الفدائي الفلسطيني (يؤديه خالد تاجا)..

المهم في الفيلم أنه ومن خلال حوار ونقاش متبادل بينهما، حيناً، ومتواتر داخلياً، في أحيان أخرى، ستبدأ الفتاة الأجنبية في عملية إعادة النظر في مواقفها، وفي البدء بقراءة القضية الفلسطينية، وفق طريقة جديدة، لا علاقة لها بالصورة المسبقة الصنع لديها، نتاج التشويه المستمر من قبل وسائل الإعلام الغربية، فتجد الفتاة نفسها تحاول أن تتفهَّم، من خلال هذا اللقاء، حقيقة القضية الفلسطينية، وعلى نحو مختلف، وأكثر قرباً من وجوهرها..

أهمية الفيلم الحقيقية أنه يحاول مخاطبة الرأي العام العالمي، وتحديداً الغربي منه، والمساهمة في تشكيله، وإعادة صياغته، على نحو جديد، متضامن مع القضية الفلسطينية، يؤيدها ويدعمها.. ويدحض المزاعم والمقولات التي تكوَّنت عن القضية، وحركة المقاومة الفلسطينية..

لقد كان من المتداول أن الفدائي الفلسطيني، هو إرهابي دموي، وهو إنسان غير حضاري، أبداً.. فضلاً عن الصورة الاستشراقية التي رُسمت من قبل عن الرجل العربي، باعتباره ذاك الذي لا يعرف إلا الوله الجنسي، والتعلُّق بجسد المرأة، والساعي الدائم للنيل منها، والتلذذ بها، باعتبارها محظية له، وفق ما توفر في الذهنية الغربية عن عالم «ألف ليلة وليلة»، والشرق الحسّي!..

الأجنبية الشقراء الجميلة، وهلعها، (كما أدَّتها الممثلة الألمانية ريجينا أولبريشت) لم يؤكِّد أيّاً من هذه الادعاءات.. فلم يأبه الفدائي إلا لشرح قضيته، بأبعادها الإنسانية، وما مارس إلا المواقف الراقية، التي تليق برجل غاية في الحضارة والإنسانية.. لا الرجل الهمجي المتوحش كما كانت تتوهم!..

فيلم «اللقاء» لمروان المؤذن، وهو أصلاً مهتم بمخاطبة الرأي العام العالمي، ويريد أن يعيد الاعتبار لصورة الرجل العربي الفلسطيني، والفدائي المناضل المقاتل من أجل استعادة حقوقه، ينجح في التأكيد على جانب غاية في الأهمية، يتمثل في حقيقة إنسانية الفلسطيني، وإنسانية وعدالة قضيته، وهو أمر مبكر في الانتباه إلى هذه الجوانب.. وسيبدو الفدائي الفلسطيني أنه لا يجافي منطقاً، ولا يخالف عرفاً، ولا يتّبع شهوة، فهو منذور لقضيته التي تتجاوز كل رغبة ذاتية، وكل مسعى فردي.. إنها فلسطين.. القضية والوجود.. الثورة والقيم والمبادئ والسلوك..

ونجد فيلم «الميلاد»، من إخراج محمد شاهين، وهو الجزء الثالث من ثلاثية «رجال تحت الشمس»، حيث حاول التعبير عن ولادة الفلسطيني الجديد، في ظل المقاومة، بعد شوط من القلق والتردد، فنرى المعلم الذي يعيش قلقاً وتذبذباً، قبل أن يحسم قراراته، أخيراً، وينتمي إلى العمل الفدائي المسلح، بعد فترة من الصراع والقلق الذي يعتمل داخله..

الفيلم بهذا الفهم، وهو فيلم روائي قصير، يريد رصد المسافة بين حالة السلبية، حيث نرى البعض متردداً، على الرغم مما يجري في الواقع، من ملاحقة الاعتداء الصهيوني للناس، حتى في أقصى أماكن تواجدهم وعيشهم، [illegible]

الفيلم وفق هذه الرؤية هو دعوة لرفض السلبية والخوف، والذهاب باتجاه الجرأة والإقدام والفعالية، من خلال الدعوة للالتحاق بالعمل الفدائي، وممارسة الكفاح المسلح، كخيار أعلى للتحرير..

وفي ذات العام 1970 سنشهد فيلمين سوريين روائيين قصيرين هما فيلم «الزيارة» لقيس الزبيدي، وفيلم «اليد» لقاسم حَوَل، وهما مخرجان عراقيان عملا في إطار السينما السورية والفلسطينية، وحققا حضوراً ملفتاً خلالهما.. فكالعادة التي سنلحظها في أعمال المخرج قيس الزبيدي، سنرى اهتماماً فائقاً بالتجريب على مستوى الشكل ووسائل التعبير، فنراه في هذا الفيلم يعتمد من أجل الحديث عن عودة اللاجئين الفلسطينيين، على الشعر والصورة والفن التشكيلي والموسيقى من خلال قصائد محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زيّاد، ولوحات نذير نبعة وعبد القادر أرناؤوط، وموسيقى صلحي الوادي، ليقدم وثيقة جمالية إبداعية ذات مضمون واضح.. كذلك فيما يخص فيلم قاسم حَوَل «اليد» الذي تمتع بالإيقاع الشعري والأحاسيس العميقة..

أما المخرج خالد حماده، فقد عمد إلى الاتكاء على رواية «ما تبقى لكم» للروائي الفلسطيني غسان كنفاني ليقدم لنا فيلم «السكين» 1972/1971، وقد التزم المخرج فيه بحدود العمل الروائي، ولكنه لم يستطع، كمخرج، أن ينازع الرواية ذات الأهمية، أو يوازيها، بل بقي في حدود المحاولة الجادة، وإن شابها الكثير من الهنات والارتباك. والأمر الأكثر أهمية، هو أن هذا الفيلم يأتي في بدايات الإنتاج السينمائي الروائي الطويل للمؤسسة العامة للسينما ليفتح (أو يساهم بفتح) الطريق أمام العلاقة بين السينما والأدب..

الفلسطينية، فمن خلال ثلاثة أشخاص هم مريم وحامد وزكريا، وتفاصيل علاقاتهم الملتبسة، والرحلة الشاقة التي يقطعها حامد التحاقاً بأمه خارج الأرض المحتلة، بعدما اكتشف نذالة صديقه زكريا، وعلاقة هذا الصديق الآثمة مع أخته مريم، نتكشف جوانب من القضية الفلسطينية، كما صوّرها غسان كنفاني في روايته، وهي في الحقيقة رواية صعبة، تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وستتصاعد الأحداث، في الفيلم كما في الرواية، نحو مواجهة محتومة في الصحراء بين حامد وأحد الجنود الصهاينة، فيقتله، في ذات الوقت التي تقوم مريم بقتل زكريا (النتن).

عموماً، نقول إن فيلم «السكين» عجز عن تقديم نفسه بشكل لائق فنياً، على الرغم من أنه يتكئ إلى نصّ أدبي عالي المستوى، كتبه الأديب غسان كنفاني، والاستعانة بنجوم تلك المرحلة، أمثال سهير المرشدي، من مصر، ورفيق سبيعي من سوريا، والفلسطيني بسام لطفي.. وغيرهم من فنانين متميزين، ورغم كل ما وفرته المؤسسة العامة للسينما في سوريا من إمكانيات إنتاجية..

وفي العام التالي 1972 ستنتج المؤسسة العامة للسينما في سوريا أحد أهم الأفلام العربية التي تناولت القضية الفلسطينية، وهو فيلم «المخدوعون» الذي أخرجه المخرج المصري المتميّز توفيق صالح. والفيلم كما هو معروف مأخوذ عن رواية «رجال في الشمس» للروائي غسان كنفاني، فمن خلال ثلاث شخصيات فلسطينية مشردة في منفى إجباري، إثر نكبة فلسطين، وتحاول الهروب نحو منفى آخر اختياري، بحثاً عن فرصة عمل، وعبر عملية تهريبهم في صهريج قاتل، بقيادة الخصيِّ (أبو الخيزران) وتنتهي بموتهم، يكشف العمل

من الخرافات والتواكل والكسل والعجز، الذي أهّل لوقوع النكبة الفلسطينية الكبرى، إلى معاناة الفلسطينيين الموجعة في مخيمات الشتات، إلى أحلام أو أوهام البحث عن حلّ فردي ينجي من براثن الفاقة والقهر، إلى دعوة الدق على جدار الخزان، التي طالما اعتبرت تبشيراً ودعوة للثورة التي كانت إرهاصاتها الجنينية قد بدأت بالتكوّن في أحشاء المجتمع والفعالية الفلسطينية، إلى جثث الموتى الفلسطينيين المرميين على مزبلة تحت شمس صحراوية لاهبة، ليس فقط بسبب تهتك عامل حدود، بل ربما وأساساً ضريبة أوهام الحل الفردي المرذول، تمتد الحكاية في هذا الفيلم السينمائي، الذي لم يفارق الرواية الأدبية في أي من تفصيلاتها، اللهم سوى في تعزيز حال المعاناة في المخيمات، عبر مشاهد وثائقية موفقة، عن حال اللاجئين والمخيمات..

لقد استطاع المخرج توفيق صالح أن يقدم فيلماً جيد الصنعة، متماسك البنيان، متعدد أساليب السرد، يُحسن توظيف المشاهد التسجيلية، بين مفاصل المشاهد التمثيلية الروائية، معبراً عن مضامينه أبلغ تعبير.. ولقد نجح المخرج في خلق عالم سينمائي بارع، أتاح لفيلمه أن ينال الكثير من الجوائز والاحترام، وأهَّله ليكون أحد أبرز الأعمال السينمائية، ذات الصلة بالموضوع الفلسطيني، على المستوى السينمائي العربي..

وسيحقق فيلم «مائة وجه ليوم واحد» لكريستيان غازي جائزة النقاد السينمائيين في مهرجان دمشق الدولي الأول لسينما الشباب 1972، وهو فيلم نظيف، يستند على قصة عاملين فلسطينيين، ينتظمان في صفوف الثورة الفلسطينية، ومن خلال قصتهما يدين الفيلم الشرائح البرجوازية، ويمجّد الطبقات الكادحة، التي هي بالطبع صاحبة المصلحة الحقيقية في الثورة

ونضال الأمة وسعيها للتطور والوثوب.. وقد كانت هذه الرؤية إحدى المذاهب الأيديولوجية الشائعة، حينذاك..

وبُعيد حرب تشرين 1973، ستتواصل الأفلام السينمائية السورية ذات العلاقة بالقضية الفلسطينية، منظوراً إليها من خلال الترابط الجدلي بين حرب تشرين ومسألة الصراع العربي الصهيوني.. وليست حرب تشرين سوى واحدة من أهم عناوين المواجهة ضد العدو الصهيوني، والانتصار عليه، وسينتج التلفزيون العربي السوري العديد من الأفلام، ذات العلاقة بهذا الحدث الفريد، نذكر منها على سبيل المثال فيلم «الاختراق» إخراج غنام غنام، دون أن ننسى بالتأكيد مساهمة قسم السينما في الجيش والقوات المسلحة السورية..

وستقدم المؤسسة العامة للسينما عام 1974، بالتعاون مع مؤسسة السينما اللبنانية، فيلماً على غاية من الأهمية والبراعة، هو فيلم «كفر قاسم» من إخراج اللبناني برهان علوية، وهو يتناول المجزرة الرهيبة التي ارتكبها الصهاينة ضد أهالي قرية كفر قاسم عام 1956.. ويستند الفيلم على قصة صاغها عاصم الجندي، وبنى الحوار لها عصام محفوظ، فيما كان السيناريو للمخرج ذاته..

فيلم «كفر قاسم» وعلى الرغم من مرور أكثر من ربع قرن على إنتاجه، لا زال فيلماً رفيعاً شكلاً ومضموناً، إذ استطاع برهان علوية، بموهبته الفائقة، أن ينسج فيلماً، على الرغم من أنه فيلم روائي، إلاّ أنه سيصل إلى مصاف الوثيقة السينمائية، التي تكشف حقيقة العدو الصهيوني، وواقع الفلسطينيين، وجذر القضية الفلسطينية.. فمنذ المشهد الافتتاحي للفيلم، وحتى النهاية، ينتظم هذا العمل سلساً بارعاً بالمشهد والصورة والحوار والموسيقى، ليعيد بناء

هو العام 1956، والزعيم عبد الناصر يستطيع أن يجعل أبنـــاء الـــشعب العربي ينصتون إلى كل كلمة يقولها، في خطاباته الشهيرة، وهانحن عند واحد من أهمها، إذ سيعلن في خطاب تاريخي قرار تـــأميم شـــركة قنـــاة الـــسويس، فتجيش المشاعر في وجدان الناس التي طالما رأت في عبد الناصر صوتها، أو ظلها!.. والتي علقت حلمها به.. و«كفر قاسم» هي قرية فلسطينية، ونموذج لما هو فلسطيني وعربي، تحفل بكل مفردات التيارات السياسية، والحزبية، وتتـــرع بناسها من مناضلين ووطنيين، ومن انتهازيين، ولا مبـــالين، وعمـــلاء.. إنهـــا فيض من تفاصيل حياتية، ومعاناة يومية، ومواقف متضاربة، بدءاً من معانـــاة العمال والعاملات العرب، اليومية، واستغلال سمار العمال (العميل)، وصـــولاً إلى لعبة العربي المشنوق في تل أبيب، والـــسؤالات الحـــائرة عـــن المـــصير المجهول..

«كفر قاسم» قرية تتشبث بكل خيوط البقاء والحياة والصمود والاستمرار، بينما المحتل الصهيوني الغادر يحضّر آلته العسكرية لارتكاب مجـــزرة بـــشعة بحق الفلسطينيين العزّل، وستجري محاكمات تافهة، يظهر فيها الصهيوني قاتلاً بدم بارد، والفلسطيني ضحية، في جريمة مدبرة سيكون ثمنها فلوس بائسة..

فيلم «كفر قاسم» للمخرج برهان علوية، فيلم دقيق ومتـــوازن، وعلامـــة بارزة في تاريخ السينما العربية..

وقبل أن نمضي في رصد إنتاج المؤسسة العامـــة للـــسينما، لا بـــدّ مـــن التوقف أمام فيلم «المطلوب رجل واحد» إخراج اللبناني جورج نـــصر، وهـــو الإنتاج الروائي الطويل اليتيم لنقابة الفنانين في القطر العربي الـــسوري عـــام 1974.. فهذا الفيلم، وإن كان لا يتحدث مباشرة عن القضية الفلسطينية، إلاّ

إلى أن أحداثه تدور في قرية ما شمال سوريا، وسنجد من خلال الأحداث، أن أهالي هذه القرية ينقسمون إلى أسر وعوائل، تعتمل فيما بينهم الخلافات وقضايا الثأر.. ومما يعزز هذه الخلافات والتصادمات، ويصعّدها، وجود غريب قوي ماكر وخبيث هو (موسى بيك) الذي يعزز انقسامات الناس، ويثير بينهم الخلافات والفتن، ليبقى هو مسيطراً حاكماً متملكاً..

وبتسارع الأحداث، سنجد أن الأمور تذهب نحو افتضاح حقيقة موسى، ومن ثم مقتله على يد أهالي القرية.. ومن خلال ثورة الأهالي ضد هذا الوجود الغريب، وتوحّدهم في مواجهته، لن يسمحوا لخلفه (يعقوب بيك) أن يأخذ مكانه ويتسيّد بدلاً عنه، فيردونه قتيلاً أيضاً. لقد دفع أهالي القرية ثمناً باهظاً نتيجة جهلهم، أو انجرارهم وخضوعهم للغريب (موسى بيك) ولكن عندما اكتشفوا حقيقة الأمور، كانت الثورة الجماعية.

لعل الدلالات والإسقاطات في الفيلم واضحة، فهو دعوة للوحدة والتضامن والانتباه، ورفض الغريب حضوراً ودوراً، ولكن الفيلم لم ينجح كثيرا في موازاة دلالاته العميقة، إذ تورّط في تصوير البطولة الفردية، اتكاء على زنود أبطاله المفتولة (الممثلين الفلسطينيين أديب قدوره، وغسان مطر، وهما من أبرز نجوم سينما تلك المرحلة) وفي نهم الكاميرا للعراكات العنيفة، وفي بسط المقولات الخطابية أحياناً، وفي الانهماك بتصوير المشاهد العارية والساخنة المجانية، في أحيان أخرى، فأفلت من بين يديه مناسبة هامة للتدليل على قضية هامة، وذلك عندما انحرف نحو الإثارة والعنف، غير المبررين.

ويناقش «الأحمر والأبيض والأسود» من إنتاج المؤسسة العامة للسينما

الآلام والأحلام، في تلك الفترة المترعة بترقب أمل انتـــصار. وســنرى فيمــا يتعلق بالقضية الفلسطينية، حضوراً للمرأة الفلسطينية الأرملة (تــؤدي دورهــا الفنانة منى واصف) التي نتبين معاناتها المريرة، التي تتقاسمها مــع النــازحين إثر نكسة 1967.. هنا اللاجئون الفلسطينيون والنازحون السوريون يتــشاركون معاناة التشرد وينتظرون جميعاً تلك اللحظة التي يستطيعون فيها العــودة إلــى الديار.

وعلى الرغم من أن الفيلم لم يوفق كثيراً في بنيته الفنية، ومع إدراكنا لنبل مقاصده المضمونية، إلاّ أنه يبقى محاولة لها حضورها فــي رصــد تحــولات الواقع، ورصد أماني وطموحات الناس، وفضح المعاناة المريرة التــي شــهدها المطرودون من ديارهم.. لينتهي الفيلم بإيقاد شمعة الأمل..

أما المخرج مروان حداد فيقدم فيلمه «الاتجاه المعاكس» عام 1975 وفيه مناقشة جادة، ولأول مرة، في السينما السورية، لانعكاسات هزيمــة حزيــران، وأثرها على الشباب العربي عموماً، والسوري والفلسطيني في سوريا، تحديداً.. نحن في هذا الفيلم نشهد شخصيتين أساسيتين، الشخصية الأولى (يؤديها الفنــان عبد الهادي الصباغ) شاب ذهبت به النكسة بآثارها نحو الإحبــاط والانكــسار واليأس.. إنه يرى اللاجدوى واللااهتمام والفوضــى والعبــث، وينتمــي إلــى الكحول أكثر من انتمائه لواقعه، فقد أودت به الهزيمة نحو اغتراب فظيع، ولــم يعد يرى من العالم إلاّ وجهه البشع. أما الشاب الآخر (يؤديه الفنان بسام لطفي) فهو شاب متوازن، ومتماسك. يدرك حقائق الأمور، ويبحث عن السبل، لتغييــر هذا الواقع المرير. إنه ورغم الانكسار لا يرى أن الصراع العربي الــصهيوني انتهى بهذه الهزيمة، وإن كانت نكسة [illegible]

في واقع وهموم أسرته ومجتمعه، وهو يستعد، ويخطط.. وسنراه يذهب في عملية استشهادية، مختصراً كل الكلام، بمقولة عدم وجود حلّ آخر، أي في دعوة واضحة المغزى، حول خيار الكفاح المسلح، والعمل الفدائي، والعمليات الاستشهادية. الفيلم على هذا النحو نبوءة مبكرة بصدد سؤال السبيل الصحيح الذي يوصل إلى تحرير فلسطين، والتمكن من التخلص من رزء هزائمنا رغم قسوتها وبشاعتها..

وبمقدار ما ينتمي هذا الفيلم إلى نسق قراءة ومناقشة هموم عاشها جيل من الشباب على امتداد الوطن العربي، إثر النكسة الحزيرانية المفجعة، فإنه كذلك يبشر على نحو صاعد بضرورة المواجهة والصمود والتصدي، ويشكل بذلك دراسة اجتماعية سياسية نفسية لمرحلة من حياة الفلسطينيين والعرب، على السواء.

ولا نغالي إذا قلنا إن هذا الفيلم يعتبر خطوة جريئة على مستوى المضمون، فضلاً عن تقنيته الفنية، حيث عمد المخرج مروان حداد إلى الابتعاد عن الفذلكة السينمائية التي نهجها بعض المخرجين في تلك المرحلة (أواسط سبعينيات القرن العشرين) وانتمى بقوة إلى الواقعية التي عبرت عن ذاتها بذلك التوازن والتوازي، بين إيقاع الفيلم، والحالات النفسية، لمجموع الأبطال والشخصيات، لاسيما وأن الفيلم يقدم أحوال ومواقف شخصيات غاية في التناقض.. فثمة من هو يائس محبط، ومن هو عابث لاه، وآخر منفتح متجاوز، وفيما بينهما يبني الفيلم حكايته، كما استطاع المخرج أن يحسن إدارة ممثليه، وهم في غالبيتهم من الشباب.

وفي [illegible] الأطلال [illegible] 1977 [illegible]

من المفترض أنه يوجد في قطاع غزة، بعد أن وقع تحت الاحتلال الصهيوني. في هذا الفيلم ثمة رصد لهذه الحياة، والوقائع المريرة، التي يعيشها الفلسطينيون في الأراضي المحتلة، وممارسات جند الاحتلال الصهيوني. يستند الفيلم على قصة «سرّ البري» لعلي زين العابدين الحسيني، ومحورها الجوهري فتى فلسطيني على بوابة النضوج الوعي، ويرتبط بعلاقة مميزة مع جدّه..

ولا بد أن نلحظ أن الحديث عن العلاقة الخاصة بين الحفيد والجدّ، يحضر في أكثر من فيلم، وعمل إبداعي، ولنستذكر هنا ذات العلاقة في فيلم «عرس الجليل» لميشيل خليفي، وبالاعتقاد فإن هذه العلاقة، تتجاوز موضوع الترابط العائلي، وتذهب للتدليل على تواصل الأجيال، وتواصل القضايا، من هموم ونضالات وذاكرة.. من جيل إلى جيل..

يبحث الفتى عن السرّ، ويلوب طيلة الفيلم، وهو يشاهد ما يحصل في وطنه، وسيجده أخيراً في ضرورة الحصول على السلاح، والالتحاق من ثم بالعمل الفدائي، ليبدو الفيلم في هذا الإطار باعتباره دعوة للعمل الفدائي، وخيار مواجهة المحتل بالقوة.

ورغم أن المخرج صلاح دهني استعان في فيلمه هذا بطواقم مميزة من الممثلين، وفي مقدمتهم الفنان المصري الكبير عماد حمدي، ومجموعة من الفنانين ذوي التجربة، والخبرة الفنية، من سوريا وفلسطين، كمنى واصف وزيناتي قدسية، إلاّ أن الفيلم لم يخرج فنياً عن إطار تقليدي بسيط، عرفته السينما العربية وخصوصاً المصرية، بل أن فيه الكثير من الهنات المتعلقة بمستوى الأداء والتنفيذ والإنجاز الفني، على مستوى الإخراج، سواء في حركة

البلهاء، هذه الصورة التي تعيد إثارة سؤال كيف يستطيع هؤلاء البلهـاء، كمـا يقدمهم الفيلم، احتلال فلسطين وتنكيبنا عبء هزيمة وأخرى..

ولعلها الوجه الآخر من محاولة بعض الأفلام رسم صورة الفدائي الكلـي القدرة والكامل البطولة، على نحو سوبرماني فذّ، وما فوق بشري.. كما بـدت ثمة مشكلة في السيناريو والحوار، تجلّت في عدم الحيويـة والعمـق الـداخلي لحوارات الشخصيات ومنولوجاتها ومنطوقها، الذي لا يتوافق مع الواقع المحدد لهذه الشخصيات ووعيها وبنيتها، لا سيما وأن هذه الشخصيات مـأخوذة مـن العمق الشعبي الفلسطيني، كما هو مفترض بها، بحكم انتمائها المكاني والمهني والعمري..

فيلم «الأبطال يولدون مرتين» ومع الاحترام الكبير للنوايا الطيبة، التـي تلطّت وراءه، والتوجهات القومية الراقية التي يتضمنها، ويدعو إليها، إلاّ أنه لم يستطع أن يكون فيلماً ناجحاً فنياً، فجاء فيلماً مرتبكاً، مفتقداً للنبض والحيويـة، يميل نحو استثارة المشاعر والعواطف، أكثر من المحاكمة المنطقية والواقعيـة، ويقع في مطب البطولة الاستثنائية لبطله، رغم أنه فتى نحيل في مقتبل العمـر، كما يقع في مأزق تصوير الصهاينة كبلهاء.. وهي في مجموعها السمات التـي أحبطت السينما العربية عموماً في محاولتها لتناول قضية كبـرى مـن طـراز قضية فلسطين، وصراع معقد من طراز الصراع العربي الصهيوني..

ويتصل فيلم «حادثة النصف متر» للمخرج سمير ذكرى، كـذلك بالـشأن الفلسطيني من خلال الخلفية التاريخية التي تدور في ظلالها حياة بطـل الفـيلم الدمشقي صبحي الحلونجي، فنراه يذهب نحـو المخـيم الفلـسطيني، ويـشهد

الصهيوني، ومتعلقاته، وضرورة الكفاح المسلح.. ولكن الفيلم يصبّ اهتمامه، أولاً وأساساً في سياق رصد رحلة بطله البورجوازي الصغير، وقلقه وارتباكه، من منطلق طبقي واضح، ومع ذلك فإن الفيلم امتلك نافذة أطل منها على الشأن الفلسطيني، في مرحلة تاريخية معينة، وبين ارتباط هذا الشأن وتأثره بمجمل التفاصيل الحياتية المجتمعية والفردية، للواقع العربي، وتأثر هذا به أيضاً..

كذلك الأمر بشأن فيلم «أحلام المدينة» لمحمد ملص 1984 حيث نرى أن أحداثه تدور بين مدينتي دمشق والقنيطرة، بدءاً منذ مطلع الخمسينيات في القرن العشرين.. وسنجد في خلفية المشهد حضوراً متكرراً، ولكنه غير مؤسَّس عميقاً للشأن الفلسطيني، فعند مطلع الخمسينيات تنطلق أحداث الفيلم لتنغلق عند الوحدة بين سوريا ومصر التي قامت في العام 1958 ومن خلال قوس الأحداث الممتد في الفيلم بين هذين التاريخين، تطل القضية الفلسطينية، تارة كحجة للانقلابات العسكرية، وتارة ذيلاً ختامياً للبيانات والشعارات، وتارة أخرى حيث فقد أحدهم ضوء عينيه.. وتتقدم الوحدة بين مصر وسوريا، والشوارع فارغة، في مشهد ملفت..

ففلسطين حضرت غائبة، وغابت حاضرة، في هذا الفيلم، وهو الأمر ذاته الذي تكرَّر في فيلم «الليل» لمحمد ملص أيضاً عام 1992 حيث نشهد قوافل المتطوعين يذهبون نحو فلسطين، ويعودون منكسرين، مهزومين، محطمين.. فهناك خلف تلال لا تبين، توجد فلسطين، وهنا (في مدينة القنيطرة) ثمة أحداث سياسية، وتحولات، وانكسار، وحطام، وموت..

القنيطرة مدينة عربية تعيش على نبض وإيقاع، يُفترض بالقضية الفلسطينية، أن تشكّل البؤرة والمحور، لكن المخرج افلت ذلك، أو لم يشأ

التعمق به، عندما ذهب نحو ذوات أبطاله، ومصائرهم المنطلقة أصلاً من أسئلة قلقهم الوجودي، والمصائر العبثية.

«أحلام المدينة» و«الليل» فيلما محمد ملص الروائيان الطويلان، نسجا علاقة ما مع القضية الفلسطينية، وشكلا ثنائية سينمائية، يتكاملان فيما بينهما، بالموضوع والذاكرة والشخصيات (والممثلين) والرؤيا.. وكانت فلسطين إيقاعاً منظوراً إليه، من خلال مساحة لم تسمح بالتوغل في هذا الإيقاع، فملاحقة الطفل ديب بطل الفيلم وأمه في «أحلام المدينة»، ومشكلة «على الله» وزوجته وابنه ومصائرهم في «الليل»، لم تسمح بالتوغل في عمق الشأن الفلسطيني، فبقيت فلسطين غائبة حاضرة، بموازاة الحضور الطاغي للأنا (أنا المخرج) الذي يكتسح كل ما عداه..

ويبدو أن المخرج ملص انشغل بما هو ذهني ورؤيوي في الفكرة، وما هو جمالي في التعبير والشكل السينمائي، عما هو مضموني، فبدا فيلماه على غاية من التعقيم، تماما كالماء المُعقَّم، الذي لا يختلف أحد على نظافته، ولكن أكثر من امرئ سيختلف مع آخر على مذاقه..

ولقد عرفنا أن المخرج محمد ملص كان قد بدأ العمل على إنجاز فيلم يحمل عنوان «البحث عن عائدة» عن نص كتبته الفنانة المسرحية التونسية جليلة بكار، لمسرح المونودراما، وقام ملص ببناء السيناريو وإخراج هذا النص المسرحي، كفيلم روائي طويل، حيث تغوص جليلة بكار، الكاتبة والممثلة، في ذاكرتها الشخصية، تتقصى من خلال ذلك عمق العلاقة بين تونس وفلسطين، لاسيما وأن أحداث الفيلم تدور في فيلا بمنطقة حمام الشط، التي قُصفت في منتصف عقد الثمانينيات من القرن العشرين، وذلك عندما هاجمت الطائرات

على حالها من دمار، ويبدو هذا المكان مناسباً لحديث يتناول الموضوع الفلسطيني، بعد مضي سنوات على أوسلو، والمتغيرات الهائلة التي حصلت مذ ذاك.

كان من المفترض أن يتميز الفيلم، المُزمع إنجازه، حسبما يُذكر، بالخصوصية على مستوى المعالجة البصرية، واللغة السينمائية. ونذكر أن الفيلم بقي في مرحلة إنجاز العمليات الفنية، خلال إعداد الدراسة هذه، وهو يحاول أن يتجاوز معيقات مادية وفنية سواء بين المخرج والمنتج، أو بين المخرج والممثلة كاتبة السيناريو.. وينبغي أن نذكر أيضاً مساهمة المخرج محمد ملص في مشروع كتابة سيناريو فيلم «القدس ألف حكاية وحكاية» بالاشتراك مع المخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي.. هذا الفيلم الذي كان من المزمع إنتاجه من قبل مركز الإنتاج السينمائي والتلفزيوني في رام الله، بدعم وتمويل من قبل دولة الإمارات العربية المتحدة، والمنتج التونسي أحمد عطية.. وما زال يوجه إعاقات عدة..

وفي تسعينات القرن العشرين، كانت الأفلام السورية، بغالبيتها ذات علاقة، عابرة دالّة، أو مباشرة متأنية، وهي تكشف عمق العلاقة بين المواطن العربي السوري، حيثما كان، من جهة، وقضية فلسطين، من جهة أخرى.. ففي عرس شعبي يقام في أقصى شمال سوريا، وفي بيئة فلاحية بكر، نجد فيلم «نجوم النهار» للمخرج أسامة محمد 1988 وهو يدفع بطفلين ينشدان (بابا شرالي هدية.. دبابة وبندقية.. أنا ويّاك طفل صغير.. ندخل في جيش التحرير.. جيش التحرير علمنا.. كيف بنحمي وطنا.. تسقط، تسقط إسرائيل.. تعيش الأمة العربية) وهو نشيد طفولي، تربت عليه أجيال من أطفال العرب

كما سنرى في ذات الفيلم العائلة المترعة بالعسكريين، وأحد أفرادها ينام على سطح المدينة، خلال أوبته في إجازة من الجبهة، حيث يتواجه مع جند العدو.

وفي فيلمي «ليالي ابن آوى» و«رسائل شفهية» لعبد اللطيف عبد الحميد، وعلى الرغم من محليتهما العالية، على صعيد البيئة الساحلية السورية، يحضر الشهيد، والعسكري، وحرب حزيران، وذاكرة العسكري المتقاعد، والجبهة في الجولان، والقصف الليلي.. إنها البعض من مفردات الواقع العربي السوري، في مراحل تاريخية متعددة، منذ اغتصاب فلسطين. وهي إشارات لما هو كامن في عمق الوجدان العربي، سواء بوعي متبلور وناضج، أو بعفوية وبدائية وسذاجة، ولكنها دالّة في كل الحالات، وهذه إحدى السمات في السينما والواقع السوري، إذ أن الشأن الفلسطيني، يأخذ صفة الاهتمام اليومي في سوريا، وهذا ما عبرت عنه السينما السورية، عند تجوالها في بنية المجتمع السوري، حتى في أقصى شمال جغرافيته.

في فيلم «ليالي ابن آوى» سيتوازى انهيار أسرة (أبو كمال)، العسكري المتقاعد، المتسلط، المكابر.. مع الهزيمة القاسية التي وقعت في العام 1967، على النحو الذي يدلّل على رابط ما، ذكيّ وخفيّ، رمى إليه المخرج عبد اللطيف عبد الحميد.. وفي الحقيقة أن مؤسِّسات اقتراف الهزيمة، فيها من العمق والتعقيد في الواقع، ما يحتاج لسعة المخيلة، وذكاء الالتقاط، وتعدد مستويات الخطاب. إن الهزيمة تكون متحققة، عندما يسود التسلط، وانعدام الحرية، وسحق الكرامة الشخصية، وتفشي الجهل، والأمية.. وعند ذاك سيكون المجهول الغامض في الانتظار، تماماً كالمصير الذي توغل فيه أبو كمال ذات

ويتصل فيلم «شيء ما يحترق» لغسان شميط بالقضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني من خلال تناوله لقضية الجولان العربي السوري الذي احتل إثر النكسة الحزيرانية عام 1967.. ولكن الفيلم سيتكئ على هذا المفصل التاريخي المرير، ليبني قصة أخرى، تحاول رصد واقع النازحين السوريين، ومعاناتهم، والتحولات التي حصلت في حياتهم.. فبموازاة الشخصية الإيجابية الذي يمثلها الأب أبو رمزي (يؤديه الفنان الفلسطيني يوسف حنا)، نجد الشخصيات السلبية مثل رمزي الابن (بسام كوسا) والخال (عبد الفتاح المزين) وتاجر المهربات (خالد تاجا)..

ورغم محاولات المخرج غسان شميط، أن يقدم فيلماً جديداً، يتناول كارثة مجتمعية وسياسية، وآثارها، وانعكاساتها، على الوطن، أو شريحة واسعة من أبنائه، إلاّ أنه لم يفلت من حبكة الحكاية التقليدية، التي لم تتوغل، على المستوى المضموني، عميقاً في الموضوع على الرغم من جدّته في السينما السورية، حتى بدا، في لحظات من الفيلم، أن مأساة هؤلاء، وهي التي نشأت بسبب الاحتلال الصهيوني، قريبة على نحو ما، من مشاكل ساكني المناطق العشوائية، والبناء المخالف، وهي التي تنشأ عادة بسبب عوامل اجتماعية اقتصادية.. ورغم دلالات التوازي بين قتل رمزي، من جهة، وهدم بيت الأسرة، من جهة أخرى، إلا أنه على مستوى الشكل، لم يفترق الفيلم كثيراً عما هو سائد في السينما العربية (والمصرية خصوصاً)، من موضوعات حب وخيانة، وغرام وانتقام..

وفي العام 1997، يقدم المخرج ريمون بطرس فيلمه الروائي الثاني «الترحال» الذي تدور أحداثه في مرحلة مفصلية، نقصد العام 1948، أي

واغتصابها، وتشريد مئات الآلاف من الفلسطينيين، فيرصد الفيلم سيرة نحات سوري من أبناء مدينة حماه (أبو فهد) وأسرته، ولكن دونما انغلاق أو لهاث خلف ذلك، إذ تبدو هذه الأسرة العربية السورية، المسيحية الديانة، متشابكة العلاقات والمصير، مع عموم الأسر الأخرى، وفي حالة توحّد وتواشج..

منذ الربع الساعة الأولى للفيلم، يبدو أن المخرج ريمون بطرس ينوي أن يصنع فيلمه على نحو ملحمي، حيث يكرس المجاميع الكبيرة، والمشاهد الطويلة، في محاولة إعادة بناء، وتصوير وقائع مرحلة تاريخية معينة، فيحضر الفلسطينيون المشردون (اللاجئون) إلى مدينة حماه، كما إلى غيرها من المدن، ويهبّ أبناء هذه المدن لاستقبال أخوتهم الفلسطينيين، فيما يتصدر المشهد لافتة كبيرة كتب عليها (تسقط الصهيونية) ويهدر صوت معلم المدرسة، متوعداً حيناً للأعداء، مرحباً حيناً آخر بالأشقاء.

لن يعود أبو فهد (يؤديه جمال سليمان) مع مجموع العائدين من أبناء مدينة حماه، أو مع مجموع المشردين الفلسطينيين، وسنعرف أنه قد التحق بصفوف المجاهدين.. والملفت أن أم فهد (تؤديها سمر سامي) عندما تنطلق باحثة عن زوجها الغائب، ستجد الكثيرات من مثيلاتها، ممن جئن يسألن عن أقاربهن، أولئكم الذين لم يعودوا، سواء أضمَّت أسماءهم السجلات أم لا!..

وبموازاة رصد مسيرة أبي فهد وأسرته، سينشغل الفيلم في تصوير وقائع من حياة الفلسطينيين اللاجئين، وذلك من خلال مسيرة البحث المضني، التي تذهب فيها أم فهد، أو من خلال العلاقات التي تنشأ بين الفلسطينيين والسوريين، وذلك على نحو روائي، يجعل من الفيلم وثيقة سينمائية جمالية هامة، لتلك المرحلة من حياة الفلسطينيين.

تتجول كاميرا الفيلم في المساجد والكنائس، حيث أسكن الفلسطينيون، بداية، ومن ثم إلى مقربة مدينة حماه، حيث بدأ قيام مخيم اللاجئين الفلسطينيين، الذي لا زال يعرف حتى الآن باسم (مخيم العائدين) دون أن ننسى بالطبع مشهد القطار الذي كان ينثر الأسر الفلسطينية المهجّرة، على امتداد طريقه، فيكون جزء من هذه الأسرة الفلسطينية في هذه المدينة، وأجزاء أخرى منها في غير مدينة، وهو أمر غفلت عنه الإبداعات الفلسطينية والعربية، سينما وقصة ورواية.. على الرغم من أنه واقعة حقيقية، فيها الكثير من المرارة والمعاناة، لازالت آثارها بادية في واقع المخيمات الفلسطينية.. وهو ما دفعنا لنسميه (قطار الموت) حيث تتجلى المأساة والفجيعة الفلسطينية، بأوجع صورها..

يحفل الفيلم بالكثير من التفاصيل، التي تساهم في إعادة بناء صورة واقع محدد، وفي كشف العلاقات والمواقف والمشاعر والرؤى.. ينتهي (أبو فهد) إلى مصير غامض ملتبس، ويدق أبناؤه الأجراس، ويبقى الفلسطينيون في شتاتهم ومنفاهم، حيث يحاولون تمّلك أسباب الصمود والاستمرار. وفي فيض التفاصيل التي يترع فيها الفيلم، يبدو الموضوع الفلسطيني محورياً، لا يقل أهمية عن سواه، بل يفوقها في كثير من مقاطع الفيلم، فكما هو الفيلم ترحال أبي فهد، كذلك هو ترحال الفلسطينيين المنكوبين..

وعلى المستوى الفني يبدو الفيلم رصيناً، يستند إلى سيناريو متماسك، يتوغل في عمق الشخصيات، وجوانياتها، وتلتقط الكاميرا، برهافة، أدنى تعبيرات الانفعالات والمشاعر، للناس، ويبرع المخرج ريمون بطرس في إدارة الأطفال الذين يأخذون أدواراً هامة، ومساحات واسعة في الفيلم، إضافة إلى الوجوه الجديدة التي تظهر للمرة الأولى (الممثلة سلافة فواخرجي مثلاً) وكذلك

ولا بدّ من إشارة للمونتاج الذي ساهم في توطيد سلاسة إيقاع الفيلم، وتناغمه، وفي الانتقالات المشهدية على نحو دالّ وذكي.

وتبدو فلسطين في فيلم «الطحين الأسود» لغسان شميط 2001، مكاناً آخر، كأنما هي في نهاية النفق، الذي ربما لا يدر أحد كنهه.. يفرُّ إلى فلسطين شاب متمرّد، بعد أن تجرأ على فعل يخرج عن القوانين التي وضعها طاغية محلي، في القرية (آغا أو بيك)، نموذجاً ومعادلاً للطغيان ذاته في قسوته وظلمه وتهتكه.. وسيفرُّ إلى فلسطين آخرون.. طبعاً لا نريد المقابلة بين من حضر إلى القرية من لبنان، ومن هرب من القرية إلى فلسطين.. ولكن الحدث ذاته يواري خلفه دلالة بأن فلسطين، في لحظة ما، أضحت ملاذاً للثوار، أو ملجأ للمتمردين.. وهو حقيقة ما كان يحصل طيلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، في سوريا حيث عرفنا أن الكثير من فتيان وشباب سوريا ورجالها ذهب إلى فلسطين متطوعاً ثائراً.. ولقد وجدنا خلال دراستنا أن هذا الأمر ظهر في العديد من أفلام السينما السورية، لكن ظهوره هنا أخذ سياقاً مختلفاً، إذ لم يأخذ طابعه الوطني، المحض، بمقدار ما كان هروباً وتفلتاً من قهر اجتماعي مطبق.. إنه التواري عن الحضور، والذهاب إلى المكان الآخر الذي لم يقل الفيلم لنا إن لا قهراً فيه، بحيث يكون الملاذ للفارين من القرية.. كما لم يقل لنا لم إذن يذهبون إليه!..

يمضي غسان شميط، على الرغم من أن قصص وحكايات القرية وطاغيتها شاغلته إلى حدّ كبير، وربما مرهق، إلى وضع نهاية الفيلم عند اللحظة التي يعود فيها رجله (يؤديه رافي وهبه) من فلسطين مدجَّجاً بلباسه

تبدو نهاية الفيلم مفتوحة على احتمالات عدة من القراءة، فجنرالات الهزيمة والنكبة في فلسطين هم ذاتهم من سيتحولون إلى الطغم العسكرية الديكتاتورية التي شغلت البلد بانقلاباتهم المتتالية، والتي وصلت في لحظة حدّ العبث بمقدرات البلد ومصائر الناس.. وجنرالات الهزيمة العائدين من فلسطين، بعد أن حققوا النكبة، هم من حلّوا بدل الطغاة التقليديين (من آغاوات أو بيكاوات)، أو من تعاونوا معهم في صورة جديدة، وفي مرحلة جديدة، كانت بدايتها عند نكبة فلسطين 1948.

وحتى لا يأخذنا الحديث بعيداً عن موضوعنا، وهو مطاردة ظهور فلسطين في أفلام السينما السورية، نقول لعل الفيلم لم يبرز جيداً الربط بين القهر الاجتماعي والسياسي في واقعنا العربي، من جهة، والنكبة الكارثة التي عصفت بفلسطين، والعرب جميعاً، من جهة أخرى، بحيث بدت فلسطين مرتكزاً حاضراً غائباً، يومئ من البعيد عن حضور، يحتاج إلى لملمة مفردات صورته، من قبل المتلقي، الذي عليه أن ينسج الخيوط الفالتة من يد الفيلم، أو المخرج، لا فرق. ولكن عودة الرجل (على هيئة الجنرال) من فلسطين ليمارس سلطته الجديدة، أمر ذكي الدلالة، ولافت الانتباه.

وكعادته لا يترك المخرج عبد اللطيف عبد الحميد الحديث عن فلسطين، حتى وإن كان يغوص في بيئة مغرقة في محليتها، في كونها بكراً ومنعزلة عن العالم بكل ما فيه.. هنا في فيلمه «قمران وزيتونة» 2001، تدور أحداثه في مكان غارق في العزلة، فالأسرة تعيش في قرية/بيت، والمدرسة لا تعدو أن تكون بيتاً أيضاً يتوارى بين تلال وهضاب، لا يدل عليها سوى عمود الدخان المتصاعد يشق قلب السماء الرمادية الكالحة، الطريق الموحلة، لا تكتف

بوحشتها ولزوجتها وبرودتها، فتصرُّ على أن تعبر مقبرة، بـــالطلاب الـــذاهبين إلى مدرستهم..

فلسطين تحضر بقوة في هذا الفيلم.. إنها السبب الحقيقي الذي جعـــل رب الأسرة يرقد عاجزاً في سرير القهر. لقد نالته إصابة خـــلال حـــرب فلـــسطين (1948)، وتحوّل من رجل مناضل ثائر، أو متمرد، إلى رجـــل العجـــز وقلـــة الحيلة، في رعاية زوجة شابة تترع أنوثة إلى حد الوحـــشية، وتـــنطحن بـــين حجري رحى: واقعها الذاتي، وهموم أسرتها، التي لم يعد لها من حامل ســـوى هي، بكل قهرها وألمها..

تبدو فلسطين عنواناً صريحاً لتاريخ التحطُّم والانكسار، أو المفصل بـــين تاريخين، تاريخ الحلم والتشبث به حدّ الفجيعة، وتاريخ النكبة التي أخذت تلـــف كل تفاصيل الحياة.. وتبدو الحياة في «قمران وزيتونة» ذاهبة باتجاه المحاولـــة المتجددة، والمتكررة، لاستعادة الحضور في إطار الحلم ذاته.. الحلم الـــوطني القومي في ظلال النشيد العربي السوري «حماة الديار عليكم سلام» والإيقـــاع الذي يضبط خطوات التلاميذ الذاهبين مجدداً إلى المدرسة.. بل الـــذاهبين إلـــى تحقيق الحلم رغم كل ما عرفناه مـــن قهـــرهم وتعاســـتهم وبؤســـهم وتحطـــم أحلامهم..

وعلى الرغم من تشابك الخطوط الدرامية، ووصول بعضها إلـــى درجـــة الانغلاق على بعض المتلقين، إلا أن الخيط الدرامي الواضح، والذي لا جـــدال فيه، أو حوله، في فيلم أسامة محمد «صندوق الدنيا» 2002، هو الاتجاه الـــذي يمثله أحد أفراد الأسرة من الجيل الثاني، جيل الآباء (يؤديه فارس الحلو). منـــذ البداية، في الدقائق [illegible]

به. إنه الوحيد الذي يخرج من جيبه صورة جمال عبد الناصر، ويروي بعشق كبير رؤيته الشخصية لعبد الناصر (ربما يقصد خلال زيارة عبد الناصر لمدينة اللاذقية عام 1958)..

يرتبط حضور عبد الناصر في السينما بحلمين كبيرين ومترابطين: حلم الوحدة التي كانت خيط النجاة ومبعث الرجاء للعرب رداً على النكبة، وحلم تحرير فلسطين التي أذلت جيلاً عربياً كاملاً رأى نفسه عاجزاً ومحبطاً ومهزوماً أمام شراذم من العصابات الصهيونية، التي جاءت فلسطين واستلبتها جهاراً نهاراً من بين أيديهم دون أن يستطيعوا فعل شيء.. ومع ذلك فإن فيلم «صندوق الدنيا» لم يكتف بالمتواري والمُستنتج من الكلام، بل سيذهب مع رجله هذا إلى آخر الشوط. ها نحن نراه جندياً في لباسه العسكري حاملاً حقيبته متجهاً إلى المعركة، تاركاً زوجته وابنه، على أمل أن يعود بانتصار يردُّ بعض من الاحترام للذات، ولكنه دون أدنى مفاجأة سيعود مهزوماً مدحوراً..

عودة المحارب مهزوماً، تبدو الصورة المتكررة في أفلام السينما السورية، وهي تتحدث عن فلسطين، إنه «على الله» في فيلم «الليل» لمحمد ملص عام 1992، باختلاف في التفاصيل. ومن الطريف أن الفنان فارس الحلو هو من أدَّى ذات الشخصية في الفيلمين. وهو من جهة أخرى «أبو فهد» في «الترحال» لريمون بطرس 1997، مع اختلاف بيِّن هنا، فأبو فهد سيبدو أكثر تماسكاً ووعياً، وأعمق صياغة، حيث يأخذ أبو فهد صورة الرجل السياسي، والنحات الفنان، والنقابي العريق، لكن الجرح الذي في كتفه، لم يكن جرحاً عابراً على سطح الجسد، بل جرحاً غائراً في عمق الروح..

يعود المحارب في «صندوق الدنيا» ملوثاً بالوحل، من الخارج والـــداخل، تماماً، ويروي قصة هزيمته بطريقة ذاهلة. قصة انكساره على التل أمام جـــيش العدو، كأنما هو يريد تبرير هزيمته، دون أن ننكر عليه أبداً بطولات الأفـــراد البسطاء، على الرغم من أنها لم تستطع صدَّ عدو، أو تحقيق انتصار!.

سيتحوَّل المحارب إلى كتلة من الطين الأسود اللزج، وســـيتزحلق الابـــن بهذه الكتلة، كأنما هي تعيق دربه؛ درب الجيل الذي سيتحمَّل تكـــاليف الهـــزائم التي صنعها الآباء والأجداد. الابن هو الجيل الذي سيبقى عمره يدفع الضريبة.

فلسطين، والصراع العربي الصهيوني، في السينما التسجيلية السورية

بموازاة الحضور الكبير الذي سجلته القضية الفلسطينية، في الإنتاج السينمائي السوري الروائي الطويل، سنجد أن حضوراً مشابهاً، أو ربما متفوقاً، وجد لنفسه مكاناً في السينما السورية التسجيلية، والروائية القصيرة، سواء بالتوازي التاريخي، أي منذ نهاية ستينات القرن العشرين، أو على صعيد التواتر والاستمرار طيلة السنوات اللاحقة. فيمكن أن يبدأ رصد الشأن المتعلق بالقضية الفلسطينية، فيها، اعتباراً من فيلم «البناء والدفاع» الذي أنجزه مروان حداد عام 1969. والفيلم في كل حال يتناول دور الجيش السوري في عمليتي البناء والتصدي للعدوان الصهيوني.

وبطبيعة الحال فإن الحركة الصهيونية، وبعد أن نجحت في إنشاء تكنتها العسكرية المتجسدة في الكيان الصهيوني، ستستمر في عدوانها، وستبقى آثار هذا العدوان بادية للعيان، بدءاً من آلاف المشردين الفلسطينيين وصولاً إلى الاعتداءات اليومية، لتحقيق الأهداف التوسعية العدوانية للصهيونية، ومن هنا فثمة أهمية لإبراز تكامل عمليتي البناء والدفاع، الأمر الذي انشغل فيه هذا الفيلم، انطلاقاً قراءة دور الجيش السوري، وفاعليته.

وفي العام 1969 سيقدم المخرج العراقي فيصل الياسري، الذي عمل في سوريا طويلاً، فيلم «نحن بخير» يقصد من خلاله تبيان المفارقة بين الرسائل الإذاعية للعرب التي كانوا يوجهونها إلى ذويهم خارج الأرض المحتلة، من جهة، وحقيقة الممارسات الهمجية للمحتل الصهيوني في الواقع، من جهة أخرى، استناداً إلى البرنامج الإذاعي «رسائل العرب إلى ذويهم» الذي كان

يعتمد الياسري في هذا الفيلم، الذي لا تتجاوز مدتـــه 10 دقـــائق، علـــى التداخل فيما بين الوثيقة الصوتية، والصورة البصرية، لخلق حالـــة التنـــاقض، التي تفضح الممارسات الاحتلالية، كما يميل في بعض المـــشاهد إلـــى الرمـــز والدلالة، خاصة مشهد «المايكروفون الإذاعي المحـــاط بالأســـلاك الـــشائكة» ودلالته على العسف الذي يلحق بالحقيقة، وحرية الرأي، وصدق التعبير.

ويقدم المخرج العراقي قيس الزبيدي فيلمه «بعيداً عـــن الـــوطن» عـــام 1969 وهو فيلم يعتمد فيه على أحاديث الأطفال الفلسطينيين في أحد مخيمـــات الشتات بعيداً عن الوطن، هو مخيم (سبينه) الواقع جنوب دمشق، مترافقة (تلك الأحاديث) مع صور من حياتهم اليومية في هذا المخيم، وقد عمد المخرج فـــي صياغة هذا الفيلم إلى تركيب شريط الصوت الـــذي ســـجله فـــي الأســـتوديو لمجموعات من الأطفال ممن جلبهم المخرج إلى الأستوديو، وتـــركهم يعلقـــون على شريط الصور الذي سبق أن سجله في مخيمهم، وفي ذلك تتجلى مصداقية الأحاديث، وتبيّن قيمة الفيلم.. وكنا قد توقفنا بشكل تفصيلي عند هذا الفيلم فيمـــا سبق[1]..

وبعد فيلمي «نعم عربية» لخالد حماده الذي يؤكد على عروبة فلـــسطين، رغم الاحتلال الصهيوني، وممارساته، وفيلم «عيد سعيد» لمروان مؤذن، الذي نتبين فيه المفارقة المريرة بين أفراح كافة أطفال العالم بحلول العيد، من جهة، وواقع الأطفال الفلسطينيين البائس، من جهة أخرى، وذلك حين نرى المعانـــاة

---

[1] - انظر بشار إبراهيم: «نظرة على الرواية الفلسطينية في القرن العشرين»، دار الطـــارق، دمشق 2000، اعتباراً من الصفحة 28.. ويمكن العـــودة إلـــى بـــشار إبـــراهيم:

المريرة عند الأطفال المشردين من ديارهم، بسبب العدوان الصهيوني، يجـــيء فيلم «نابالم» الهام للمخرج نبيل المالح عام 1970.. فخـــلال دقيقـــة ونـــصف، فقط، يعرض المخرج نبيل المالح لوحشية وهمجية العدوان، وذلـــك بأســـلوب الدعاية الساخر عن اكتشاف عدواني جديد هو النابالم، المبيد الفعال للـــشعوب، الاختراع الأمريكي الفعال.. وقد حاز الفيلم على عدد من الجوائز فضلاً عـــن التقدير والحفاوة.. وثمة من اعتبره أقصر فيلم روائي..

وفي العام ذاته، ينجز المصور أحمد أبو سعدة فيلماً بعنوان «أنا الفدائي» وفيه يصور أغنية للمطرب مصطفى فؤاد عـــن الفـــدائيين. وســـيعتمد محمـــد الرواس أيضاً على اسكتش غنائي ليقدم فيلمه «عرس المجد» عام1971 ويقدم أحمد أبو سعدة مرة أخرى أغنية «أنا صامد» الـــشهيرة فـــي فيلمـــه «أبطـــال العودة».. وهذه الأفلام الثلاثة من إنتاج التلفزيون العربي السوري.

وسيعود المخرج قيس الزبيدي لتقديم «شهادة الأطفال الفلـــسطينيين فـــي زمن الحرب» عام 1972 وهذه المرة من خلال رسومات أطفال فلسطينيين في المخيمات، متداخلة مع مشاهد وثائقية حيّة، وبطبيعة الحـــال فـــإن رســـومات الأطفال، تعبّر عن مشاعرهم وأحاسيسهم ومواقفهم، مما هو حولهم، بينمـــا إن المشاهد الوثائقية الحية تقدم صوراً عن الواقع بمعزل عن رغبتنا..

ولقد استطاع المخرج أن يقود هذا الفيلم بتجانس بين مختلف مفرداته، من رسوم أطفال فلسطينيين ومشاهد حية وثائقية.. وربطها جميعهـــا بالمـــضمون والهدف الذي يسعى إليه بهذا الفيلم..

وتتعدد الأفلام السينمائية التسجيلية السورية منذ العـــام 1973 أي بعيـــد

فيلمه «الجيل الثائر».. ويتناول فيلم هيثم حقي في فيلمـــه «التحويـــل» مجمـــل الشروط التاريخية والوقائع التي امتدت بين1967 حتـــى1973 والتـــي دفعـــت وهيأت للانتصار بعد الهزيمة.

وفي العام 1973، يقدم فيصل الياسري «لعب أطفالنـــا الجديـــدة» حيـــث تحولت أشلاء طائرات العدو إلى لعب للأطفال، وفيلم «أهداف استراتيجية» لـــه أيضاً حيث يبين أن الأهـــداف الاســـتراتيجية التـــي اســـتهدفتها الاعتـــداءات الصهيونية، ما هي إلا مواقع مدنية ذات طابع اجتماعي وصحي وتربوي.. بما يفضح حقيقة العدو الهمجية.

ويبين وديع يوسف انكسار عنجهية العدو، وأسطورة الجيش الذي لا يقهر في فيلمه «وجاء تشرين» كما يفضح همجية هذا العدو في «القتلة» من خـــلال لقاء مع طيار إسرائيلي وقع أسيراً بعد أن تم إسقاط طائرته التي كانت تقـــصف أهدافاً مدنية. ويبين صوراً من تلاحم الشعب وصموده فـــي المواجهـــة، وفـــي الأوقات الصعبة في فيلمه «الصمود»..

وهذه الأفلام من إنتاج المؤسسة العامة للسينما التي قدمت أيضاً في العام 1974 فيلم «العودة» لمروان حداد الذي يكشف من خلال حوارات مع بعـــض العائدين إلى ديارهم في مدينة القنيطرة المحررة، ما عانوه من قبل، وأحلامهـــم وآمالهم التي لم تنطفئ، طيلة ست سنوات من الاحتلال، وطبيعـــة أحاسيـــسهم وهم يعيشون التحرير، ولنرى في نفس الوقت حجم التدمير الوحشي، المقصود، والمبيت النية، بكل الحقد والهمجية، الذي لحق بمدينة القنيطرة المحررة.

وفي العام 1974 سيقدم التلفزيون والمؤسسة عدداً مـــن الأفـــلام منهـــا

من القنيطرة» لوديع يوسف و«صفحات من أوراق الجولان» لبشار عقاد و«التحرير» لغسان باخوس وفيلم «مهمة خاصة» لهيثم حقي الذي يقوم المخرج حقي من خلاله بالتوغل في الخلفيات الإنسانية، والشروط الاجتماعية التي أنتجت أبطال عملية جبل الشيخ، ويبين أن الناس العاديين هم يقومون بأبدع البطولات، بل هم يشعرون أنهم فقط كانوا يؤدون واجبهم، وسنلاحظ ذات الفكرة في فيلم خيري بشارة «صائد الدبابات»..

ويقدم محمد الرفاعي في ذات العام فيلمه «جنود فلسطين» الذي يتحدث فيه عن الدور المميز والبطولات الفذة لجيش التحرير الفلسطيني، ونجد فيلم «النازية الجديدة» لغسان باخوس 1975 و«زهرة الجولان» لصلاح دهني، ثم «المعركة والبترول» لأحمد فاروق عبيسي و«دمشق ترحب بكم» لممدوح عدوان و«لن ننسى» وفيلم «اللحن الحزين» إخراج لطفي لطفي، وفيلم «حصاد تشرين» لمنير جباوي، و«الدرع الحصين» لبشير صافية الذي يتناول دور الجيش العربي السوري في المواجهة..

وكما وجدنا فيلم «الشهود» نجد فيلم «نداء الأرض» لقيس الزبيدي 1976 الذي يتحدث فيه عن مقاومة المحتل الصهيوني، وفيلم «الذاكرة» لمحمد ملص1976 حيث يتوغل المخرج في ذاكرة عجوز، بقيت في الجولان ولم تغادر بيتها، وشهدت بعينيها كل شيء، والملفت أن هذه العجوز (وداد ناصيف) متثقفة على نحو خاص وتمتلك المقدرة على التحدث بعدة لغات. ويرصد فيلم «اليوم الطويل» لأمين البني فصولاً من مقاومة الاحتلال، من جهة، وممارسات المحتل الصهيوني ضد الناس العزل والأبرياء، من جهة ثانية.

[illegible] «النافذة» 1978 [illegible]

الواقع الفلسطيني، وفرض وقائع جديدة، بينما يتناول «السلام» لعبد المعين عيون السود 1980 اتفاقيات كامب ديفيد، من خلال الرسوم المتحركة.

ويعتبر فيلم «فلسطين الجذور» لأمين البني المنتج عام 1982 من أهم الأفلام التي حاولت أن تتناول تاريخ فلسطين منذ أقدم العصور، حتى الربع الأخير من القرن العشرين، وتحليل الأسباب والمقدمات التاريخية للنكبة. ويتحدث فيلم «سلامة الجليل» لوديع يوسف 1984 عن الاجتياح الصهيوني للبنان في صيف العام 1982 والذي امتد اجتياحاً وحصاراً لبيروت قرابة الثلاثة أشهر، وكانت العملية الصهيونية بعنوان سلامة الجليل.

من الملفت أن الكثير من الأفلام التسجيلية التي تناولت أحداث حرب تشرين التحريرية، وما سبقها أو رافقها من اعتداءات وحشية صهيونية ضد أماكن وأهداف مدنية، وما تلاها من تحرير القنيطرة وعودتها إلى الوطن الأم، وصور التدمير والخراب المتعمد، والخراب المقصود الذي أوقعه العدو الصهيوني فيها، لم تكن بعيدة عن متعلقات القضية الفلسطينية، سواء أكان ذلك مباشراً أو على نحو غير مباشر، فالصراع مع العدو الصهيوني، ينتمي إلى بعديه الوطني والقومي، في أفق استراتيجي يمسّ كل الجوانب الواقع، ولكن من الأفلام التسجيلية، التي أنجزت في تلك المرحلة، شاهدنا فيلم «صهيونية عادية» وهو مبادرة من المخرج ريمون بطرس عام 1974 خلال دراسته السينما في كييف، وكان حينها ما يزال طالباً، ورغم ذلك فإن الفيلم فيه القدر الكبير من بصمات مخرج متمكّن، بدءاً من التعليق المرافق للمشاهد التسجيلية النادرة، في قسط كبير منها، والتي استطاع المخرج الحصول عليها من أرشيف كييف، إلى البنية الفنية والمقولة الفكرية للفيلم، فنسج منها نصاً سينمائياً متماسكاً

ريمون بطرس في هذا الفيلم الذي لا تتجاوز مدته عشرة دقائق، يرصد خطوات جند شعب الله المختار، جند يهوه، فينثرون الموت والدمار، هرتزل، غولدا مائير، موشي دايان.. ومسيرة طويلة من المجازر والدماء، والهدم والنسف والإبادة. فيبدو الفيلم بارعاً في فضح مقولاتهم الزائفة، من طراز أرض الميعاد، ورسل الحضارة.. وبذكاء يمازج الفيلم بين نظرات أبي الهول، شاهد تاريخنا وحضارتنا، مع نظرات الفدائي المقاتل العربي والفلسطيني، وإذ كانت نظرات أبي الهول تترصد تاريخاً عريقاً، فإن نظرات المقاوم العربي والفلسطيني، تتطلع إلى أفق عابق بالأمل.. وعلى إيقاع متصاعد لأغنية نشيد «أنا صامد» الشهير، يمتلك العرب قصب المبادرة في حرب تشرين، والثورة المستمرة.

وبدأ المخرج الفلسطيني باسل الخطيب، نشاطه السينمائي في سورية منذ منتصف عقد الثمانينات، إذ كان من قبل قد أنجز بعض الأفلام السينمائية خلال دراسته السينما في الاتحاد السوفييتي، منها فيلم يحمل عنوان «أمينة.. حكاية فلسطينية» 1984 كذلك فيلماً بعنوان «لعنة» قبل أن يقدم من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا، فيلمه «قيامة مدينة» 1986 عن مدينة القدس. «أمينة» المرأة الفلسطينية تروي (باللغة الروسية) حكايتها الفلسطينية، ومأساتها، والأسرة الفلسطينية، التي تلوب بحثاً عن حلّ للمأساة التي حلّت بها، هي المقدمات لحكاية فلسطينية، حول افتقاد القدس واستلابها، وتوق العودة العارم إليها، الذي ينسجه باسل الخطيب بين مشاهد تمثيلية من أداء الفنانة السورية القديرة ثراء دبسي، الصورة الأكثر وضوحاً لأمينة، والفنان عابد فهد، الذي بدا كأنه المعادل التمثيلي للشهادات التاريخية بالكلمة والحديث، كما

بالتوثيق عبر الصورة الفوتوغرافية، من أرشيف دار فلسطين، كذلك الشهادات النابضة بصدقها وتجربتها، لأعلام فلسطينيين عاشوا المأساة.



عن السينما العربية والقضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني

تأثرت السينما العربية، فضلاً عن سوريا ومصر، بجملة عوامل، أثَّرت في الكيفية التي يمكن أن ندرس من خلالها حضور القضية الفلسطينية، والصراع العربي الصهيوني، في هذه السينما، فتبدو في المقدمة إشكالية عدم وجود إنتاج سينمائي حقيقي، في الكثير من البلدان العربية، وافتقادها أساساً لإنتاج سينمائي، متبلور، ومنتظم..

ثم تخضع هذه السينما، للمشكلة القطرية، الناجمة عن نظرة الأنظمة السياسية، والحكومات، في بعض البلدان العربية، التي وجدت نفسها بعيدة عن التماس المباشر مع القضية الفلسطينية، والمعايشة اليومية، لهموم هذه القضية، فالتفتت نحو مصالحها، وقضاياها القطرية الخاصة..

كذلك من خلال انكفاء بعض المبدعين، في هذه البلدان، وانهماكهم، في مناقشة مواضيع محلية، بعيداً عن الالتفات نحو القضايا الوطنية والقومية. ولعل ذلك يمكن لنا أن نعزوه، إما لقلة الإنتاج السينمائي أصلاً، أو لعدم وضوح الرؤيا، وافتقاد الوعي القومي بقضايا الأمة العربية، وعدم إدراك تلك العلاقة الوطيدة، بين الشأن القطري والوطني والقومي، وحقيقة استهداف الصهيونية حركة وكياناً واستراتيجية، لعموم الوطن العربي، وليست فقط لفلسطين، وجوارها الجغرافي المحدد.

عموماً سنجد أن السينما العربية، اقتصرت بإنتاجها السينمائي بصدد

المصرية والسينما السورية، ومع نهاية عقد الستينيات مـــن القـــرن العـــشرين، بدأت بعض الأفلام القليلة جداً بالظهور في هذا البلد، أو ذاك، حيث بدأ يمكننـــا الحديث عن وجود فيلم سينمائي عربي، يتنـــاول قـــضايا متعلقـــة بالموضـــوع الفلسطيني، أو الصراع العربي الصهيوني.

في السينما اللبنانية

توافق في السينما اللبنانية الإنتاج الروائي القصير والطويل، مع الإنتـــاج التسجيلي، بصدد القضية الفلسطينية، وذلك خلال عـــامي 1968 – 1969 أي تماماً ومباشرة في الفترة التي أعقبت نكسة حزيران 1967، واحـــتلال مدينـــة القدس، التي تمثل أهمية قصوى، كما للمسلمين، كذلك للمسيحيين، ومن خـــلال توضح إدراك الخطر الداهم الذي تمثله الصهيونية، والكيان الصهيوني، وتهديد الجوار العربي لفلسطين، بعد أن وسَّعت الصهيونية امتـــداداتها نحـــو الجـــوار العربي، وأفصحت عن مطامعها.

ولقد انطلق الإنتاج السينمائي التسجيلي اللبناني من إدراك السينمائيين في لبنان لهذه الحقائق، ويعتبر فيلم «القدس» الذي أنتجته جمعيـــة الخـــامس مـــن حزيران في بيروت عام 1968 ومن إخـــراج الفنـــان التـــشكيلي الفلـــسطيني فلاديمير تماري، فاتحة الإنتاج السينمائي التسجيلي اللبناني، وذلك بالموازاة مع فيلم «القدس في البال» لإنطوان ريمي خلال ذات العام، وفـــي الوقـــت الـــذي يصور الفيلم الأول (وهو ناطق بالإنكليزية) القدس، مدينـــة، وأمـــاكن دينيـــة، وأثرية، ويظهر آثار التخريب والدمار، والاعتداءات الصهيونية عليها، فإن فيلم «القدس في البال» لريمي يرتكز على مجموعة من أغاني فيروز التي أنـــشدتها

المجيد الأول، في وقت أصبحت ترزح فيه مدينة القدس وبيت لحم تحت الاحتلال.

والتفتت الأفلام التسجيلية اللبنانية الأخرى لتصوير التهديدات العدوانية الصهيونية للبنان، كما في فيلم «الجنوب في براثن الأعداء» لسمير نصري عام 1970 الذي يمثل تلمساً مبكراً للنوايا العدوانية الصهيونية تجاه الجنوب اللبناني، هذا المكان الذي يمتلك مواصفات استراتيجية واضحة، إذ أن فيه خزان بشري لا ينضب، فضلاً عن كونه مفتاحاً للبنان، وخاصرة لسوريا، وفيه بدأت المقاومة الفلسطينية تجد لها موقعاً، استراتيجياً عملياتياً ينطلق منه العمل الفدائي الفلسطيني الصاعد، حينذاك، بعد انقضاء مرحلة تواجد الثورة الفلسطينية في الأردن منذ العام 1970.. بينما نجد فيلم «قصة سرحان» وهو عمل جماعي أنجز عام 1974، لمجموعة سينمائية، يتحدث عن أول شهيد لبناني، سقط دفاعاً عن الجنوب.. وذلك في نبوءة مبكرة جداً عن طبيعة السيرورة التاريخية التي سيذهب فيها الجنوب اللبناني، وما يترصده من معاناة بسبب العدوان الصهيوني..

وفي الحقيقة يتمازج موضوع الجنوب اللبناني مع الموضوع الفلسطيني، منذ البدء، نظراً للامتداد الجغرافي الواحد، والبشري المتداخل، ويزداد هذا التمازج، لا سيما منذ النصف الثاني لسبعينات القرن العشرين، عندما احتل العدو الصهيوني، أجزاء من الجنوب اللبناني إثر اجتياح 1978، بحيث بات يصعب التمييز بين هذه الأفلام، ولكن قبل ذلك لا بد من ذكر بعض الأفلام التسجيلية اللبنانية التي تخصَّصت الموضوع الفلسطيني..

ففي عام 1971 يقدم كريستيان غازي [illegible]

ومن أبرزهم الأديب غسان كنفاني الروائي (الشهيد فيما بعد)، إضـــافة إلـــى د. صادق جلال العظم، الذي كان يعمل في الثورة، حينـــذاك، وإبـــراهيم العابـــد. ويتناول هذا الفيلم واقع الثورة عام 1971 إثر خروجها الدامي من الأردن.

ويعتمد فيلم «24» لبهيج حطيط، وفيلم «مبعثرون فـــي الهـــواء» لجـــاك ميدفو، وهما من إنتاج عام 1971، على الرسومات الفنية التشكيلية للفنانة منى السعودي في الفيلم الأول، وعلى مجموعات من رسوم الأطفـــال فـــي الفـــيلم الثاني، والدلالات العميقة لهذه الرسوم، وتعبيراتها المتأصـــلة فـــي الوجـــدان، ومقدرتها الفائقة في التعبير عن الأحلام، وعن التوق العارم لدى الجميع، نحـــو حلول مناسبة آمنة.

في ذات الوقت تثير النظرة إلى الأفلام الروائية الطويلـــة فـــي الـــسينما اللبنانية حول القضية الفلسطينية، إشكالية مفجعة، ففي حـــين نجحـــت الـــسينما اللبنانية عبر الأفلام التسجيلية في أداء بعض دورها، وتقديم علامات بارزة في السينما العربية، فإن الأفلام اللبنانية الروائية بعمومها جاءت متهافتة، قاصـــرة عن فهم القضية الفلسطينية، بأبعادها، أو التعبير الصادق مضمونياً وفكرياً عـــن جوهر القضية.. فيذكر أبو غنيمة أن كريستيان غازي قدم عـــام 1967 فيلمـــاً بعنوان «الفدائيون» مقتبساً عن مسرحية بريخت «بنادق الأم كـــارارا» وذلـــك بإسقاطات رمزية بصدد القضية الفلسطينية، في محاولة منه لصنع فـــيلم عـــن المقاومة الفلسطينية[1] وذلك من خلال مجموعة من الفدائيين التي تقـــوم بعمليـــة فدائية استشهادية في الأرض المحتلة.. لكن هذا الفيلم على الـــرغم مـــن نبـــل مقاصده، وسمو طموحه، لم يستطع تحقيق النجاح المناسب..

وكذلك فعل، وفي اتجاه آخر، المخرج غاري غاربيـــديان إذ قـــدم فيلمـــه «كلنا فدائيون» عام 1969، من بطولة الفنان الفلسطيني غسان مطر، واللبناني جوزيف نانو، وآخرين.. الفيلم يدور حول مجموعـــة فدائيـــة تـــدخل الأرض المحتلة في سبيل تنفيذ عملية فدائية، ولكن المجموعة تستشهد بـــسبب مهاجمـــة القوات الصهيونية، بعد افتضاح أمرها، بوشاية من فتى إثر تعذيبه. ويدرك هذا الفتى فعلته الشنيعة فيما بعد، فيقوم هو بدوره في تنفيذ عمليـــة مهاجمـــة مقـــر الضابط الصهيوني، وينضم إلى صفوف الثورة.

«لقد انتهج المخرج غاربيديان في هذا الفـــيلم الأســـلوب البوليـــسي فـــي صياغة فيلمه، مفعماً بنزعة خطابية مدفوعة بروح وطنية، عاليـــة الإحـــساس، محدودة العمق في وعيها. حيث لم تخرج أبداً عما هو سائد في السينما التقليدية لناحية رسم صورة الفدائي الفلسطيني من جهة، والجندي الصهيوني من جهـــة أخرى، وتركيب الحوار المفتعل، والأحداث المختلقة.. ومع ذلك فقد نجح هـــذا الفيلم بفضل الروح الوطنية المفعمة فيه، والمأساة التي رافقته، حيـــث ذُكـــر أن قنبلة انفجرت أثناء تصوير آخر المشاهد، فقـــضى بـــسببها 22 شخـــصاً مـــن العاملين في الفيلم، بينهم المنتج والمخرج والمصور والممثل الأول».

ثم جاء فيلم «الفلسطيني الثائر» لرضا ميسر عام 1969، وهـــو محاولـــة فاشلة لتناول القضية الفلسطينية عبر فيلم روائي، فهو وإن حاول تـــصوير مـــا يدور في الأراضي المحتلة، وممارسات الـــصهاينة، مـــن تعـــذيب وإرهـــاب وعنصرية، ضد العرب، والدعوة إلى الحل الاستراتيجي فـــي القـــضاء علـــى الصهيونية، وعودة الفلسطينيين إلى ديارهم، ولكن كل ذلك بقـــي فـــي إطـــار

عن فيلمي «فداك يا فلسطين» لانطوان ريمي عام 1969 الذي يتكئ على حكاية امرأة فلسطينية عجوز تدفع بأبنائها للشهادة، وفيلم «أجراس العودة» لتيسير عبود في ذات العام، إذ تم الاعتماد على قصص ملفقة، أو اعتمد السذاجة والبدائية، في صياغة القصة والشخصيات والبناء الفني.

ومع دخول لبنان في أتون الصراع الدامي، منذ مطالع السبعينات، والذي امتد حتى منتصف الثمانينات، شرعت السينما التسجيلية اللبنانية، في رصد هذه المأساة المفجعة. وخلال هذه الفترة تمازج النضالان الفلسطيني واللبناني، وبدا ذلك جلياً خلال الاجتياحين 1978 و 1982 وحصار بيروت، فكان من المنطقي أن يظهر الهمّان، في إهاب الهمّ الواحد، والمشترك.. بل إن عدداً من المخرجين السينمائيين اللبنانيين عمل في السينما الفلسطينية، من خلال مؤسسات الثورة الفلسطينية، ومختلف فصائلها، واستطاعوا تحقيق وجود لافت، وإبداع سينمائي مميز، على الرغم من أن الدوافع الأيديولوجية بدت كأنما هي الدافع الأساسي لهذا العمل..

منذ ذاك الوقت بدأت السينما اللبنانية التطرق إلى موضوع الجنوب اللبناني بشكل واضح ومباشر؛ وهي أفلام رغم محدوديتها، إلا أن غالبيتها جاءت على مستوى فني جيد، ويعتبر فيلم «بيروت يا بيروت» لمارون بغدادي 1975 البداية المناسبة لما هو لبناني في المنتج السينمائي، رغم أنه لم يبتعد عن محورية وجود المقاومة الفلسطينية في الجنوب، حينذاك.. ومن الجدير ذكره أن مارون بغدادي أنجز العديد من الأعمال حول الجنوب، نذكر منها فيلمه «الجنوب بخير طمّنونا عنكم»..

عقب اجتياح لبنان، ومحاصرة بيروت، فسنجد أنه في الفترة التاليـــة لاجتيـــاح 1982، وخروج المقاومة الفلسطينية من لبنان، قد أخـــذت الـــسينما اللبنانيـــة منعطفاً جديداً، حيث انغمست في دراسة الحرب الأهلية، وانعكاســـاتها النفـــسية والاجتماعية، على الأجيال التي شهدت هذه الحرب، والأجيال التي نشأت فـــي أتون هذه المعارك، ويمكننا أن نعتبر الكثير من الأفلام اللبنانية من هذا النـــسق سواء كانت تسجيلية أو روائية، قصيرة أو طويلة، أو تمـــازج بـــين الروائيـــة والتسجيلية والوثائقية، غير بعيدة عن الهمّ الفلسطيني لأنه منطقياً ثمـــة تواشـــج كبير في هذا الشأن، فالفلسطينيون هم أيضاً دفعوا أثمانـــاً باهظـــة فـــي هـــذه الحروب، والحروب التي تفرّعت عنها، وتورّطوا كاللبنانيين تماماً فيها، وعنـــد قراءة ملابسات هذه الحرب وآثارها وانعكاســـاتها، لا بـــد مـــن حـــضور مـــا للفلسطينيين في تفاصيل اللوحة..

وفي أصل اللوحة التي نحاول قراءتها هنـــا، تبـــرز تجربـــة المخرجـــة الفلسطينية اللبنانية مي المصري، وزوجها المخرج اللبناني جان شمعون، حيث مثّلا أبرز ثنائي سينمائي متميز، لبنانياً وعربياً، فمنذ أن أنهت مـــي المـــصري دراستها في أمريكا، وعودتها إلى لبنان، وزواجها من المخرج جان شـــمعون، شرعا في مسيرة سينمائية متميزة. في العام 1982 بدأت المـــسيرة المـــشتركة، فيما بينهما، والتي ضمَّت فيلم «تحت الأنقاض» الذي يتحـــدث حـــول حـــصار بيروت، والاجتياح الصهيوني للبنان، وما رافق ذلك من اعتـــداءات وحـــشية، واشتباكات عنيفة، بين المقاومة الوطنية اللبنانية والفلسطينية من جهـــة، وبـــين قوات العدو الصهيوني من جهة أخرى. وكذلك الأمر في فيلم «بيـــروت جيـــل الحرب» عام 1988..

ويأتي فيلم «زهرة القندول» 1987 وهو من إنتاج جمعيـة نـساء جبـل عامل اللبنانية، حيث نجد المخرجين مي المصري وجان شمعون يقدمان صوراً عن نضالات الناس البسطاء في جنوب لبنان، وصمودهم ومقاومتهم. فيقـدمان حكاية خديجة، وهي امرأة من جنوب لبنان، تستفيض بسرد تجربتها، في واقـع يُثقل كاهله جيش الاحتلال. إنها تُعتقل وتُعاني شتى أنواع التعذيب في سـجون الاحتلال مدة سنة، بسبب انخراطها في المقاومة الإسلامية، الناهضة في جنوب لبنان، حينذاك، والتي كانت تؤسس لبداية مرحلة جديدة من الفعل المقاوم..

وسنرى إلى جانب تجربتها (خديجة) أن ثمة تجارب نسائية لمثيلاتها فـي القرى اللبنانية الواقعة تحت الاحتلال، فقد أنتج واقـع الاحـتلال الـصهيوني للجنوب اللبناني حالة شعبية لم توفّر حتى أبسط وسائل المقاومة.. ويسعى هـذا الفيلم سواء عبر تجربة المرأة الجنوبية، التي أبدت بسالة مميزة، أو عبر تجربة الناس، بكل شرائحهم وأعمارهم ومهنهم، إلى الكشف عن بعض جوانبها، وعن بعض تفاصيل الحياة اليومية التي يعيشها الأهالي في جنوب لبنان، تحـت وطء الاحتلال ومفرداتهم.. لنرى كيف تتحول المقاومة طقساً يومياً شعبياً.. ونـتلمس حجم التضحيات الكبيرة التي بذلت فداء الحرية..

وبينما يرصد فيلم «أحلام معلقة» أربعة نمـاذج مـن اللبنـانيين ممـن يحاولون، بعد الخروج من دوامة الحرب المؤلمة، إعادة بناء حياتهم.. فإن فيلم «رهينة الانتظار» 1994، يدور حول طبيبة لبنانية جنوبية تعود إلـى قريتهـا لترى حجم الدمار الذي حلّ بها، ونستكشف من خلال تجربتها مأساة ومعانـاة أهالي الجنوب اللبناني، من جهة، ونضالهم ضد المحتل الصهيوني، من جهـة أخرى..

وفي فيلمه الروائي الطويل الأول «طيف المدينة» عام 2001، يقوم المخرج جان شمعون بتناول الكثير من تفاصيل الحرب الأهلية في لبنان، والبشاعات التي حصلت في خضمها، وذلك من خلال فتى لبناني يفر أهله من إحدى قرى الجنوب ويلوذون ببيروت.. إنه مع أسرته يهربون من جحيم القصف الإسرائيلي للجنوب اللبناني، فتلفحهم نار الحرب الأهلية المستعرة في بيروت.. وسيكشف الفيلم عن الكثير من ملابسات ما كان يجري في تلك الحرب الفاجعة..

ويرصد روجيه عساف فيلمه «معركة» 1985 من أجل تقديم مواقف من حياة الناس في الجنوب اللبناني، من حيث المعاناة اليومية الصعبة، كما لناحية العمليات البطولية والانتفاضات الشعبية؛ في هذا الفيلم نرى معتقل أنصار، وانتفاضة عاشوراء، وعيد الأضحى، والموقف الشعبي الكفاحي.. «معركة» الفيلم الذي بُني على سيناريو مشترك بين الفنان المسرحي رفيق علي أحمد والمخرج روجيه عساف، يمزج بين الروائية والتسجيلية، ليكون فيلماً مؤثراً حقاً.. وربما يكون هو الفيلم الأهم الذي يؤشر إلى الدور الشعبي العام في المواجهة ضد العدو الصهيوني، حيث نجد كيف أخذت المقاومة تتحول شيئاً فشيئاً إلى واقع شعبي عام، في الجنوب اللبناني بقراه وبلداته ومدنه..

وعن الملاحم البطولية التي سجّلها الشعب اللبناني المقاوم، في الجنوب اللبناني، ينجز قيس الزبيدي فيلمه «واهب الحرية» 1989 من إنتاج أنصار المقاومة اللبنانية، فيكون بمثابة تحية للمقاومة الوطنية اللبنانية، كما يغدو هذا الفيلم وثيقة هامة للتاريخ والعالم، عن نضال شعب لم يقبل الذلّ ولا الهوان، ولم تكسره الممارسات البشعة للعدو الغازي بكل الحقد والشراسة.

فيلم «واهب الحرية» هو عمل تسجيلي وثائقي طويل (90 دقيقة) يستعين بكل الوسائل السمعية والبصرية من صور ثابتة فوتوغرافية نـادرة، وصـور متحركة مسجلة عبر الفيديو، ومشاهد مـن أفـلام سـينمائية، متمازجـة مـع موسيقى، فيحاول الفيلم إعادة سرد تاريخ نـشوء وتطـور المقاومـة الوطنيـة اللبنانية، ومن ثم المقاومة الإسلامية اللبنانية، مـستفيدة مـن تـراث وتجربـة المقاومة الفلسطينية، من جهة، ومؤسسة بدورها أيضاً لمرحلة جديدة في مسيرة المقاومة الفلسطينية، التي سيكون عنوانها الانتفاضة، من جهة أخـرى، ليؤكـد الفيلم جدلية العلاقة بين حركتي المقاومة الوطنية والإسلامية اللبنانية، والمقاومة الفلسطينية، مدعومة في الحالتين بالعمق الـشعبي العـام، وإرادتـه العاليـة، وتضحياته الرائعة، التي لا بد منها للانتصار..

يؤسس هذا الفيلم للمقدمات التي أرست الأرضـية النـضالية، والتجربـة الغنية، التي نهضت وبنت عليها حركة المقاومة الإسلامية، فيما تلا من الأيـام، تجربتها التي قادت بعمومها نحو الانتصار الناجز الذي شهده العالم فيما بعـد، ليكون الفيلم بمثابة نبوءة مبدع، وإيمانه الراسخ، بحتمية انتصار الشعوب عبـر مقاومتها. في هذا الفيلم، يؤكد المخرج قيس الزبيدي أنه يجب عدم ترك العـدو المحتل في بحبوحة، بل يجب أن لا ندعه يتنفس أو يحلـم.. يجـب أن نجعلـه يعيش في رعب دائم، في ذات الوقت علينا أن نحتفظ بذاكرتنا وهاجة مـضيئة، حاضرة دوماً.

وفي التسعينات سنجد ظهورات متعددة للجنوب اللبناني، في غيـر فـيلم، نذكر منها فيلم «الشريط بخير» لأكرم زعتري، وفيلم «قانا» لمحمد سويد، كما

مخرجون شباب في الجامعات والمعاهد والكليات اللبنانية، ممن بادروا لإنجـــاز أفلامهم ذات الهم والاهتمام بالشأن اللبناني عامة، والجنوب خصوصاً..

إن الأفلام اللبنانية الجادة التي أتت في هذا السياق، وجـــدت الموضـــوع الفلسطيني واحداً من مفردات الواقع اللبناني، الأمر الذي يتـــشابه مـــع نـــسق الأفلام السورية الجادة، لذلك لم تستطع أن تقفز فوق هذا الموضوع أو تتجاهله، وإن لم تتوغل في عمقه، ففي فيلم «أشباح بيـــروت» لغـــسان ســـلهب 1999، سنجد أن هذا الفيلم يحاول دراسة الآثار والمنعكسات النفـــسية، التـــي تركتهـــا الحرب على أجيال متقاربة في العمر، متفاوتة في التجربة. ويمـــازج المخـــرج بين الروائية والتسجيلية والوثائقية في هذا الفيلم، ليقدم صورة عن بيروت مـــا بعد الحرب، واستذكار بيروت الحرب، والقلق والتساؤل حـــول أســـباب تلـــك الحرب، ونتائجها وهل انتهت أم لا؟.. وهـــل مـــضت دون رجعـــة، أم أنهـــا ستعود؟.. وما الذي يرصدها في الزمان؟.. وما الذي ينفيها؟..

في فيض بحث الفيلم هذا، وأسئلته القلقة المحرجـــة، يظهـــر الموضـــوع الفلسطيني من خلال حوارات هذه الشخصيات، وتفاصيل الواقـــع. ورغـــم أن الفيلم لم يذهب مباشرة نحو الموضوع الفلـــسطيني، كالـــذهاب إلـــى مخيمـــات بيروت، والشهداء، والمقاتلين الفلسطينيين، في بيروت الحرب، ومصيرهم فـــي بيروت ما بعد الحرب، إلا أن الشأن الفلسطيني حضر بـــصيغة مـــن الـــصيغ. فلسطين المحتلة، الثورة، العودة، الأحلام، التنظيمات.. الكارثة عموماً..

غسان سلهب شاء أن يكون فيلمه بحثاً سينمائياً لبنانياً، ودراســـة عميقـــة فيه، لكنه لم يستطع أن يتجاهل الوجود الفلسطيني بين المفردات.

ومع تولّي المقاومة الإسلامية، متمثلة في حزب الله، زمام المبــادرة فــي الفعل النضالي الكفاحي الجهادي، منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين، أدرك حزب الله أنه الوريث لكل التجارب الثورية، وحركات المقاومة، في المنطقــة، بدءاً من تجربة الثورة الفلسطينية، إلى تجارب الشيوعيين والقوميين الــسوريين والناصريين والبعثيين.. وكان عليه إذ ذاك أن يهضم تلك التجارب، ويخلــص إلى دراسة معمقة للسلبيات والإيجابيات، التي كانت، سواء على مستوى البنية، أو الأداء السياسي العسكري، أو على مستوى الخطــاب والأداء الإعلامــي.. وكان أن أدركت المقاومة الإسلامية أهمية الإعلام والصورة ودورها الــذي لا ينكر، منذ البدء، ونشير هذا الصدد إلى مبادرة الأمين العام لحزب الله، ســماحة السيد حسن نصر الله، إلى تكريم مصوري الإعلام الحربي، فــي حــزب الله، غير مرة..

لقد بدا الإعلام الإسلامي المقاوم[1]، الإعلام الحربي في حــزب الله، منــذ البدء، معنياً بإنتاج بنية معرفية، وإعادة إنتاج ثقافة تاريخية تراثية، تستند إلــى جذر إسلامي عميق، بما فيه الخصوصية المذهبية (الشيعية) التي تمتلك الكثيــر من الرموز والإشارات، والمعاني والدلالات، والحركية الفاعلة، مــن ثــورات وشهداء.. كما أنها (الثقافة) تستند، من جهة أخرى، إلى حقيقة الوعي الــوطني والقومي، المحدد في خيار لبنان العربي..

---

[1] - في صدد تجربة إعلام حزب الله، وفضلاً عن مشاهدة ما أمكن من الأفلام المــصورة، تمت الاستفادة بشكل كبير من الكتاب الهام، الذي حرره كل مــن الــدكتور محمــد محسن والدكتور عباس مزنر، بعنوان «صورة المقاومة فــي الإعــلام/حــزب الله

أي أن الإعلام الإسلامي المقاوم، على المستوى الديني، قام باستلهام الإسلامي، بل بما هو منتخب من حوادثه، في عمق دلالاتها ومعانيها، وبأبعادها المختلفة (يمكننا أن نأخذ مناسبة عاشوراء، مثلاً، وما تتضمنه من رمز التضحية والفداء، وثورة المظلوم ضد الظالم، دون اهتمام بموازين القوى، حيث واجه قلة من المؤمنين جيش طاغية جبار.. هذه المناسبة التي ستترك آثارها على كافة ملامح الأداء الإعلامي الإسلامي المقاوم لحزب الله).. ووطنياً وقومياً أدرك الإعلام الإسلامي المقاوم أهمية الحاضنة العربية، فتحولت المقاومة إلى معبّر عن إرادة التحرير، بجوهرها اللبناني، وعمقها السوري، واتجاهها نحو فلسطين، قضية العرب والمسلمين الكبرى..

هكذا كانت المقاومة الإسلامية، ورائدها حزب الله، قادرة على التوازن بين انتمائها الديني الإسلامي، الممتد من القاع الشعبي في الجنوب اللبناني، الذي طالما مثّل الشريان أو الوريد الذي يضخ الناس، مقاومين وشهداء ومحتضنين، في عروق الثورة الفلسطينية، حتى إيران، الثورة والجمهورية الإسلامية، التي استطاعت إحداث أكبر تغيير شعبي ثوري، سياسي اجتماعي عقائدي، في العالم، عند نهاية سبعينات ومطالع ثمانينات القرن العشرين، وبين واقعها اللبناني العربي، المنطلق من لبنان، في جنوبه وبقاعه، إلى سائر مناطقه، ومنه إشعاعاً إلى شتى أنحاء العالم العربي، من مشرقه إلى مغربه، رغم كل ما ظهر من إشارات ومواقف الإنكار من قبل بعض الأعراب، ودون أن تفلت (المقاومة) أياً من الانتماءين..

فمسيرة المقاومة الإسلامية، خاصة منذ مطلع التسعينات، أطفأت حال الجدل في السؤال بين لبنانيتها وإيرانيتها، واستطاعت أن تؤسس لتقبل

الانتصار والنجاح، وكان للصورة التي نهجت المقاومة الإسلامية بتكوينها عــن ذاتها، الدور الكبير في التأسيس لهذا النجاح والانتصار..

ففي حين بدت مهمة لبننة حزب الله، مهمة أساسية، لــم يتنكــر الحــزب للدعم اللا محدود الذي قدمته إيران الإسلامية، ولم يتغافل عن الــدور الكبيــر الذي فعلته توجيهات «ولي أمر المسلمين»، و«المرجعيات الشيعية العليــا»، أي أنه لم يغفل عن تأكيد روحيته وجوهره، وجذره الديني العقائدي.. ومــن نافــل القول إن أهمية الخطاب الديني العقائدي، تكمن فضلاً عن الاستجابة الإيمانيــة، لمشيئة الله، عز وجل، كذلك في قدرته (الخطاب) الهائلة على التعبئة والإقناع، والتأثير في الأوساط العامة، بسبب تضمنه المقدس الإلهــي، كمرجعيــة فــي الحديث، كما في الممارسات، والسلوك..

فحين تتضمن مفردات الصورة المتشكلة عن المقاومة، ظهــور طقــوس تلمُّس القرآن الكريم، وتقبيله، والمرور تحته، وهو يرتفع فوق هامات المقاومين المتوجهين للمواجهة، وسماع ترتيل الآيات الكريمة، وصيحات الله أكبر، وأداء الصلاة الشعائرية، والصلاة على رسول الله وتلبيته.. كان لكل ذلك كبير الأثر، فضلاً عن خطاب الصورة، التي قدمت في كثير من الأحيان، حتى دونمــا أي تعليق، أو تدخل..

وفي الوقت الذي اندمج الخطاب الديني، بالخطاب الوطني القومي، إلا أن صورة رجال المقاومة الإسلاميين، التي أظهرها الإعلام الإســلامي الجهــادي المقاوم، تخطت ببراعة الصورة الاستشراقية التي أمعن الإعلام الغربــي فــي صياغتها عن المسلمين، كمجرد ملتحين معممين متعصبين مهووســين بالقتــل والدم. فلقد ظهر المقاومون الإسلاميون في الإعلام الإسلامي المقاوم، ع

العسكري، كما يتمتعون برباطة الجأش والبراعة والقدرة القتالية، التي تتيح لهم إمكانية تنفيذ أعقد العمليات العسكرية وأصعبها وأخطرها، ليلاً أو نهاراً.. في ذات الوقت الذي أرسوا تقاليد وقواعد السلوك الاجتماعي (المجتمعي) العام السليم..

وفي حين اتجهت الصورة السينمائية التي أنتجتها الثورة الفلسطينية، بمختلف فصائلها، في سبعينات القرن العشرين، إلى العالم كرسائل فضح لهمجية العدو الصهيوني وجرائمه، وكرسائل مناشدة للوقوف إلى جانب الثورة الفلسطينية، التي أعدت نفسها منذ وقت مبكر للدخول في حلبة السياسات الدولية، إذ أنه منذ العام 1974، على الأقل، بات حديثها عن القرارات والشرعية الدولية، هو الحديث الطاغي.. وطالبت بمناصرتها على هذا النحو الذي اختارته..

فقد اتجهت الصورة في إعلام المقاومة الإسلامية بشكل أساس إلى الذات (الوسط الشعبي اللبناني والعربي والمسلم) من أجل التحريض والتعبئة والاستنهاض، ثم اتجهت في مرحلة تالية إلى العدو (الصهيوني) في هدف لزعزعة تماسكه، ودحض ادعاءاته بأنه لا يهزم، ومن أجل تشقيق صورته التي صاغها عن نفسه، مقدمة لتدميرها.. فلقد جعلت الصور التي قام بتصويرها المقاومون في حزب الله المشاهد الإسرائيلي يرى بعينيه جنوده وضباطه وهم يسقطون قتلى وجرحى، يطلقون صرخات التوجع، أو الاستغاثة، أو يفرون بكل الذعر من مواقعهم العسكرية، التي اعتقدوها حصينة، ممتنعة على المقاومين..

الإعلام المقاوم من زرعها في العدو.. ومن هنا كان للصورة التي أنتجتها المقاومة الإسلامية دورها الفاعل على الجبهتين، فهي أيقظت الشارع العربي، وجعلته يفرك عينيه، ليصدق أن ما يراه حقيقة، فالصهيوني الذي كثيراً ما بدا للشارع العربي أسطورياً عصياً على الهزيمة، ها هو يتهاوى أمام ضربات المقاومة.. كذلك فعلت تلك الصور فعلها في الشارع الإسرائيلي، فزعزعت تماسكه، وخلخلت اتساقه، وخلقت فيه حالة من الجدل، وتضارب المواقف، بحيث ارتفعت أصوات إسرائيلية تدعو للخروج من المأزق (المستنقع) اللبناني..

لقد تميزت الصورة في الإعلام الإسلامي المقاوم بإدراكها العميق للحرب النفسية، وآثارها الفاعلة، وعمدت إلى الإلحاح المتكرر على بث الصور، التي تبين قوة بأس رجال المقاومة، وعظم إصرارهم وعزمهم على المواجهة، ولياقتهم العالية القادرة على إخضاع الجبال والتلال، لخطواتهم، مقابل هلع وجبن الجندي الصهيوني، الذي لم يجد بداً إلا بالاختباء في موقعه، الذي كان يظنّه حصيناً، وذلك من خلال التصوير الحي لوقائع عمليات المقاومة الإسلامية.

ومن جهة أخرى، امتلكت الصورة التي أنتجتها الآلة الإعلامية للمقاومة الإسلامية، القدرة على التأثير الكبير في مجال التعبئة والتحريض، وتعزيز قيم الشهادة والجهاد والمقاومة، تمثلاً لعقيدة المقاومة الإسلامية، القتالية الاستشهادية، والتأكيد على الأهمية القيمية الرسالية للإعلام الإسلامي المقاوم، فبرز الدمج بين البعد الصراعي ضد العدو الصهيوني، المحتل، الغاصب، المجرم، أي البعد الميداني القتالي المباشر، والبعد البنائي السياسي التربوي

والسلوك الأخلاقي القويم، وأداء الشعائر، وإحياء المناسك، ودورها في السمو الفردي والمجتمعي، والتأكيد على البعد الجهادي في الدين الإسلامي، من جهة، والتأكيد على الوحدة الوطنية المجتمعية، من جهة أخرى.. في سياق متكامل، لا تناقض فيه. ومن نافل القول هنا، وللبيان، التأكيد على إن المرجعية التجريدية المتكئة إلى مفاهيم ومجردات، أي المرجعيات المستوردة من خارج البنية المجتمعية الثقافية العامة، كالمرجعية الماركسية، مثلاً، التي اعتمدتها عموم فصائل الثورة الفلسطينية، في شتى اتجاهاتها، كان لا بد لها أن تتقادم، وتهترئ، وتتآكل مع الأيام، على خلاف المرجعية الدينية الإسلامية، في طرازها الجهادي أولاً وأساساً..

عموماً لقد تم في سياق الفعل الإسلامي المقاوم، إنتاج العديد من الصور الحية التي تسجّل على نحو حيٍّ ومباشر تنفيذ عمليات المقاومة وانتصاراتها، كمثل رفع علم المقاومة (الذي يتزيّن بلفظ الجلالة، وآي من الذكر الحكيم) على العديد من مواقع العملاء اللحديين، أو مواقع جيش الاحتلال الصهيوني، وإلقاء القبض على بعض العملاء، والمتعاونين مع الصهاينة.. وأبرز هذه الأفلام[1]، وأكثرها تأثيراً، كانت تلك الأفلام التي سجلت الكمائن الناسفة للقوافل العدوة، من العملاء، أو أفراد الجيش الصهيوني..

---

[1] - من الجدير ذكره أننا نقصد بالأفلام: شريط الصور السينمائية التي غالباً ما بثها، أو أرسلها، الإعلام في حزب الله، دون إعادة صياغتها، كأفلام سينمائية يعتد بها من الناحية البنائية الفنية، على الرغم من القيام أحياناً بتركيب موسيقى على هيئة

ويقيناً أنه ستبقى في الذاكرة، أبداً، تلك المشاهد التـــي تـــسجل لحظـــات السيطرة، ورفع أعلام المقاومة على مواقع، من طراز الدبـــشة، أو ســـجد، أو تنفيذ عملية الإطاحة برأس العميل سليم ريشة (رغم كل الاحتياطـــات الأمنيـــة التي مارسها) أو قائد العملاء الميداني الأبرز عقل هاشـــم، أو تمزيـــق قوافـــل الجند الصهاينة، والنيل من قادتهم وضباطهم، ونخبهم العسكرية المدربة..

لقد أدركت حركة المقاومة الإسلامية، أهمية الصورة السينمائية، فعمـــدت إلى تصوير الأفلام الحية التي تسجل لحظات النجاح في تنفيذ هذه العمليـــة، أو تلك، مما جعل هذه الأفلام ذات معطى تحريضي كبير جداً، وهو تمامـــاً علـــى النقيض (إلى حد كبير) مما كانت تذهب إليه المقاومة الفلـــسطينية، والمقاومـــة الوطنية اللبنانية، عندما اعتمدت على تصوير أفـــلام تـــسجل فيهـــا اللحظـــات الأخيرة، ووصايا الفدائي الاستشهادي، قبيل تنفيذ العملية المرسومة لـــه؛ هـــذه الأفلام التي ستعرض بعد إنجاز العملية، واستشهاد بطلها، أو أبطالها.. وكلنـــا سيذكر وصايا أبطال عمليات الخالصة، وترشيحا/معالوت، وسافوي، ووصـــايا الشهيدة سناء محيدلي، وسواها..

دون أن ننكر، هنا، أن المقاومة الإسلامية، قد فعلـــت ذات الأمـــر، فـــي البداية، قبل أن تنتبه، ربما، إلى ضرورة تسجيل لحظات نهاية الأعداء، بـــأبرز رموزهم وعتاتهم، ولحظات السيطرة على مواقعهم، أولاً وأساســـاً.. فتـــسجيل اللحظات الأخيرة من حياة الاستشهادي، سيثير الأسى والتعـــاطف، دون أدنـــى شك، مع قدر ما من التحريض والتثوير، بينما تسجيل اللحظات الأخيـــرة مـــن حياة العدو، ولحظات الانتصار عليه، سواء بالنيل منـــه، بقـــصف عمـــره، أو اقتحام موقعه، أو أخذ الأسرى من أفراده، ورفع علم المقاومة، هو أكثر مدعاة

للتحريض والتثوير والتحفيز.. ورفع المعنويات، وتعزيز الإيمان بقدرة المقاومة على تحقيق الانتصار، وقطف ثماره.. وأن النصر أكثر قرباً مما يعتقدون..

لقد وعت المقاومة الإسلامية هذا الأمر، وأدركته، وتداركتـــه، فـــأنجزت صوراً على غاية من الدور الوظيفي، وهـــي وإن افتقـــدت للبراعـــة الفنيـــة، والكفاءة، والإتقان، لكنها صور سينمائية امتلكت، في كـــل الأحـــوال، القـــدرة الكبيرة على التأثير الوجداني، والعقلي الانفعالي، واتصفت بالوعي والجرأة..

ففي بعض اللقطات لم يكن عنصر الإعلام الحربي في حزب الله، يبعـــد أكثر من 500 متراً عن موقع الحدث، مما أثار جنرالات العـــدو الـــصهيوني، والمحللين السياسيين له، فأن يكون المصور الحربي على هذا القرب، من مكان الحدث، فإنما هو يعني الثقة الكبيرة في الذات، والقدرة غير المحـــدودة علـــى الفعل، والوصول إلى الهدف..

وحتى عندما سجلت وسائل إعلام المقاومة الإســـلامية لوصـــايا بعـــض الأبطال الاستشهاديين، فقد كان الأمر يأتي من خلال سياق متراكم متـــصاعد، ذروته في اللقاء مع الأمين العام لحزب الله، سماحة الـــسيد حـــسن نـــصر الله، فيكون اللقاء/الوداع مترعاً، ليس بالكلمات، فقـــط، بـــل بـــالنظرات العميقـــة، والقبلات المقدسة، والاحتضان، والابتسامات المتبادلة..

فللمقاوم الإسلامي (المؤمن) تشرُّفه بتقبيل وجنتي سماحة السيد، والولـــوج بين ذراعيه الشريفتين، وإغماض العينين على نظراته الباسمة، وشفتيه اللتـــين ما عرفتا إلا البسملة باسم الله، عز وجل، والصلوات على رسوله، وآل بيتـــه، المطهرين، والنطق بصدق القول والإرادة والعزم، والتحدي.. وفي التفاصـــيل

الأقل، في الصور التي سجلت للاستشهادي صلاح غندور، الذاهب إلى عمليـة بطولية في 1995/4/15..

وهنا نقدم سرداً متتالياً، تاريخياً، لما أمكننا، على المستوى الشخصي، من مشاهدته، غير مرة، من صور أنجزها الإعلام الحربي، في حزب الله، وتبيـان رؤيتنا واستخلاصاتنا منها..

ومن الجدير ذكره أن هذه العمليات المصورة جميعها أنجزت فـي ظـل قيادة سماحة السيد حسن نصر الله للحزب، بعد استشهاد الأمين العـام الـسابق لحزب الله سماحة السيد عباس موسوي، الذي تمكنت قوات الاحتلال الصهيوني من اغتياله في 1992/2/16.. بمعنى آخر إن ما سنراه ينتمي إلى حقبة جديـدة (أخيرة على بوابة النصر) في تجربة حزب الله، تلك التجربـة التـي اسـتطاع سماحة السيد حسن نصر الله، قيادتها ببراعة وذكاء، حتى أنه طبعها بطابعه..

1993/1/15 تصوير اقتحام موقع طلوسة واعتقال أسرى..

1993/7/28 تصوير اقتحام موقع بئر كلاب..

1994/7/25 تصوير عملية دير ميماس.. ضرب قافلـة عـسكرية إثـر إيقاعها في كمين بارع..

1994/10/29 تصوير الوقائع الميدانية لاقتحام موقع الدبشة..

1995/4/15 عملية الشهيد صلاح غندور.. حيث نرى توديـع الأمـين العام للحزب سماحة السيد حسن نصر الله له.. ثم الانفجار الكبير.. ثـم آثـار العملية (نقلاً عن التلفزيون الإسرائيلي).. ونسمع مقتطفات من وصية الـشهيد ونراه.. ثم نشاهد أحد جنرالات العدو الصهيوني، بكل الخيبة وقلة الحيلة، يعيد

1995/11/1 تصوير اقتحام موقع بسري..

عملية قافلة دير ميماس ضرب قافلة.. (الشهيد الحي الذي واجه الجنود الصهاينة)..

1996/3/20 عملية الشهيد علي أشمر الاستشهادية.. (الصورة عن التلفزيون الإسرائيلي)..

1996/5/30 عبوة مرجعيون.. انفجار كبير.. صراخ وعويل.. كومة من الجنود الصهاينة القتلى والجرحى، واستغاثات يائسة..

عملية العديسة مركبا.. ضد فرقة «إيجوز» المنتخبة من الجيش الإسرائيلي..

نسف دبابة في موقع الدبشة/نسف دبابة في موقع سجد/عملية الطيري حداثا/عملية الطيبة القنطرة/عملية كونين بيت ياحون..

1996/1/7 عبوة حولا..

1996/2/11 عبوة طير حرفا.. نسف موقع ذي طابقين، وأشلاء تتطاير..

1996/6/9 عبوة بيت ياحون..

1996/6/9 عملية طريق العيشية الريحان..

1996/6/24 عبوة على طريق رب ثلاثين..

1996/7/15 عبوة طير حرفا..

1996/9/19 مواجهة عقماتا.. (صور غنائم بين يدي المقاومة

1996/12/24 عملية عبوة مركبا العديسة بوحدة من فرقة «إيجوز»..

1997/9/29 تدمير رادار في مشعرون..

1997/10/4 قنص دبابة ميركافا في موقع علي الطاهر..

1997/10/8 كمين لموكب قيادي صهيوني في حولا..

1997/10/8 ضرب موكب قيادي صهيوني في مركبا (محاولة قتل العميد أميتاي مسؤول الارتباط العسكري الصهيوني).

1997/10/14 مهاجمة موقع السويداء..

1997/10/14 قنص دبابة ميركافا في موقع الدبشة..

1997/10/19 قنص دبابة ميركافا في كسارة العروش..

1997/10/19 قتل العميل سليم ريشة..

1997/10/21 ضرب قافلة ودشم قلعة شقيف أرنون..

تقرير عن آثار عملية أنصارية التي جرت في 1997/9/5 وأدت إلى مقتل 12 ضابطاً من نخبة كوماندوس الجيش الإسرائيلي.. (تقرير بثته قناة CNN الأمريكية من جنوب لبنان).. وكان الحزب قد أنجز وبث صوراً كومبيوترية ورسوم عن العملية..

حوار للعميل أنطون لحد مع التلفزيون الإسرائيلي، يبدو فيها مهزوماً من داخله..

اقتحام موقع حداثا.. (رفع راية حزب الله.. ونداء لبيك يا رسول الله)..

1998/7/16 عمليات السرايا اللبنانية لمقاومة الاحتلال الاسرائيلي..

1998/8/9 تصوير اقتحام موقع [illegible]

الإسلامي، يموه هيأته بما يناسب الطبيعة.. يتمكن المقاوم من اقتحـــام الموقـــع الصهيوني، وتنفيذه عمليته، حتى باللكمات، فضلاً عن السلاح الأبيض، وطرح أحد المظليين الإسرائيليين أرضاً، والعودة سالماً)..

من القراءة المتمعنة لهذه الصور التـــي أنجزتهـــا المقاومـــة الإســـلامية، الإعلام الحربي في حزب الله، نجد أن ثمة استراتيجية واعيـــة مراكمـــة فـــي أدائها، إذ إن المراكمة المتصاعدة في الصور المنتجة في الإعـــلام الإســـلامي المقاوم، منع من الوقوع في مغبة التكرار الذي يؤدي أحياناً (وربما غالباً) إلـــى حال من الاعتياد، حيث يمكن للصورة مهما كانت فعالة ومؤثرة أن تتحول إلى مشاهد اعتيادية باردة.. خاصة وأن تكرار التعرض لمشاهد العنف في وســـائل الإعلام، يؤدي إلى تبلد أحاسيس الناس تجاه العنف.. من هنا ينبغـــي إدراك أن على التكرار أن يكون مدروساً منظماً، متجدداً في توظيفه، وهـــذا مـــا فعلـــه الإعلام الحربي للمقاومة الإسلامية..

ومن جهة تالية، نجد أن المقاومة أدركـــت أهميـــة «حـــرب الـــصورة»، وضرورة خوضها، بكـــل ســـبلها وممكناتهـــا، فاســـتخدمت أســـلوب التهديـــد بالصورة[1]، حيث أن الصورة أصدق وأقوى من كل تكذيبات وادعاءات العـــدو الصهيوني.. فعندما كان قادة الصهاينة يكذبون أخبار انتصارات المقاومة، كان الرد يأتي عبر الصورة الحية المباشرة.. بل إن المقاومة الإسلامية اســـتخدمت أيضاً أسلوب الصدم بالصورة، حيث تظهر من خلاله قـــوة بـــأس المقـــاومين الإسلاميين، بأشد تجلياتها، وهزيمة الصهيوني بأقوى صـــورها، وكانـــت ذروة ذلك في صور أشلاء الصهاينة، في عملية أنصارية فـــي تـــاريخ 1997/9/2

حيث عرضت أشلاء الضباط الإسرائيليين، ممن ينتمون لنخبة قواتهم، وأكثرها تدريباً..

وفي ذات الوقت استخدم إعلام المقاومة الإسلامية أسلوب الصورة المشهدية العامة، حيث تظهر فيها مجموعة من الجنود والضباط الصهاينة، المهزومين، قتلى أو جرحى، فللقتلى أشلاؤهم، وللجرحى أن يطلقوا صراخهم، كل ذلك في مشهد واحد جامع، يتكومون فيه فوق بعضهم البعض، على نحو تتكثف فيه معاني الهزيمة الصهيونية، القائمة الآن، والمقبلة دون أدنى شك، خاصة في الوقت الذي كان العدو الصهيوني ينتهج أسلوب الصور المفردة لقتلاه أو جرحاه، وتجزيء الخبر، وتقسيطه، وابتداع أسباب وحوادث لموت هؤلاء، بدءاً من حوادث السير، والأخطاء التقنية، إلى الحوادث العسكرية، أو التدريبية العارضة، كما يتكاذبون..

ومن الملفت على مستوى الشكل البصري، والدلالة المضمونية، أن إعلام المقاومة الإسلامية انتهج سبيل التحديد والعزل، حينما استعمل رسم الدوائر المدخلة على الكادر البصري، لتحديد طبيعة وموقع الهدف المتحرك، أو الثابت، المراد تدميره، لتحدد مراقبة المتلقي، وتوجه أنظاره، وتشد انتباهه إلى بؤرة بعينها.. وهذا الأسلوب على ما فيه من غاية وظيفية، تشد نظر المتلقي إلى حيز معين، بذاته، إلا أنه في ذات الوقت ينطوي على دلالات ومعان قوية، فعزل هذه المفردة (المعادية) عن باقي تفاصيل المشهد، تبين وتؤكد غربتها عن أصالة المفردات المكانية الأصيلة والأصلية، في المشهد، وتبرر ضرورة استئصالها (المفردة العدوة)، لأنها ليست من روح المكان وأصالته..

ففي تلك الصور يبدو المقاوم الإسلامي في صورة القوي الواثق المؤمن، بينمـــا يبدو العدو جباناً مهزوماً مذعوراً.. ونرى ثكنة للعدو الـــصهيوني، أو لعملائـــه اللحديين، محصنة مسيجة مسورة، على مرتفع من التل أو الجبل، ثم تتهـــاوى تحت ضربات المقاومة.. ونشاهد ونسمع قائد صـــهيوني (عيـــزر غيرشـــتاين) يتوعد ويهدد المقاومين، ثم تأتينا صورته قتيلاً مجندلاً.. ويبدو عميـــل لحـــدي (سليم ريشة) منهمكاً في محاولة إبراز ذكائه، بتمويه تحركاته، وطريقة خروجه من بيته، حيث يغير أكثر من اتجاه، وينطلق مع تحريك عدة سيارات، فـــي آن واحد، للتضليل، كما يعتقد، لكن عين المقاومة النابهة تترصده بدءاً من غرفـــة نومه، إلى ساحة بيته، إلى المرآب، ثم إلى حيث تنال منه.. كذلك نـــرى القائـــد اللحدي عقل هاشم، يتحرك في بيته، ومزرعته، الآمنة، كما كان يظنها، ثم نجد يد المقاومة تطيح به، ببأس شديد في لحظة مختارة..

من خلال كل ذلك عمدت المقاومة الإسلامية إلى أسلوب الاقتـــراب مـــن الحدث، حتى تكاد تلامسه، أو الدخول في قلبه، بل إن بعـــض الـــصور التـــي سجلها رجال الإعلام الحربي، ترافقت مع الأصوات، والنـــداءات، والهتافـــات، التي يطلقها أو يتبادلها المقاومون، أو الأوامر التي يوجهونها إلى الذين وقعـــوا أسرى بين أيديهم، بكل قلة الحيلة، أو تسجل عـــن قـــرب صـــرخات اســـتغاثة الجرحى.. وهو الأمر الذي كان يدب الرعب فـــي قـــادة العـــدو الـــصهيوني وجنراله، ومحلليه السياسيين والاستراتيجيين، الذين أدركوا أن وصـــول رجـــل كاميرا حزب الله إلى هذا القدر من الاقتراب، من موقع الحدث، إنما يعني تماماً قدرة الحزب على الاقتراب من النصر، وإيقاع الهزيمة بـــالجيش الإســـرائيلي الذي بدا بلا حول ولا طول.. والذي بدا كأنما ينتظر وعداً قادمـــاً، وموعـــداً لا

الآن، وقد تحقق الانتصار الكبير الناجز، على أرض الجنوب اللبناني، بات لهذه الأفلام، أو لهذه الصور التوثيقية، والمشاهد الحية، معنى وطعماً آخر، على الأقل ما يؤكد أهمية ودور الصورة والسينما، فهي في هذه الحالة، تمتلك سرداً بصرياً للفعل الإسلامي المقاوم الذي انطلق من القرى والبلدات والمدن الجنوبية، ومن الأحياء الفقيرة في ضاحية بيروت، وعرف كيف يصل إلى النصر والتحرير، وسرداً لحكاية أولئك المقاومين الذين عرفت خطاهم الدروب، فضلاً عن توثيقها وحفظها لتلك الذاكرة النابضة التي سجّلتها، للتاريخ، والتي لن تنطفئ أبداً..

في السينما العراقية

تأخر الإنتاج السينمائي في العراق قرابة العشرين عاماً عن مثيله في سوريا ولبنان ومصر، وذلك باعتبار أن فيلم «عليا وعصام» عام 1948 هو الفيلم العراقي الأول[1] ومنذ تلك اللحظة توالى الإنتاج السينمائي في العراق في القطاع الخاص، والقطاع العام، الذي شكلته المؤسسة العامة للسينما والمسرح في العراق والتلفزيون العراقي، في مجالي السينما الروائية القصيرة والطويلة والسينما التسجيلية، لكن السينما الروائية العراقية لم تلتفت نحو القضية الفلسطينية حتى أواخر الستينات عندما قدم عباس الشلاه فيلمه «البداية»[2] عام 1969 والذي يحاول إبراز الجانب النضالي من القضية الفلسطينية من خلال

---

[1] - هناك من يعتبر أن فيلم «ابن الشرق» من إخراج نيازي مصطفى 1946 هو الفيلم الأول، كما عند جان ألكسان في «السينما في الوطن العربي» مصدر سبق ذكره، ص240.. ولكن هناك من يعتبر فيلم «عليا وعصام» هو الفيلم العراقي الأول..

انطلاقة العمل الفدائي، كذلك فيلمه «الفدائيون» عام 1969 أيضاً. وقد ركــزت الأفلام العراقية على الجانب الكفاحي في القضية الفلسطينية كما نجد ذلك فــي فيلم «أنشودة» لايمانويل رسام 1969 و«الشتاء المر» لمحمد شــكري جميــل 1973 الذي يقول إن قضية فلسطين ليست قضية لاجئين لا يجــدون المــأوى والطعام، بل هي قضية شعب سلبت أرضه بالقوة ولا بدّ من القوة لاستعادة هذه الأرض، ويعالج «زهرة البرقوق» لياسين البكري 1973 واحدة مــن قــصص غسان كنفاني، حول فدائية اعتقلت، وعذبت، للحصول على اعترافاتها.

أما فيلم «اللعبة» لشيراك سورين عام 1973 فهو رصد العاب الأطفــال في زمن الحرب من خلال المفارقة بين ألعاب طفل في المدينة وألعاب طفل في المخيمات، ويربط «حدث في حزيران» لإبراهيم الصحن 1973 بين القــضاء على الاحتكارات النفطية، والعمل الفدائي، ويراهما مكملــين لبعــضهما علــى طريق التحرير، ويرصد «البرتقال الحزين» لكوركيس يوسف، مأســاة عائلــة فلسطينية، بينما يصور «الأرجوحة» لنوفــل فرحــات 1976 حكايــة فــدائي عراقي، يعود لينقل خبر استشهاد رفيقه في الأرض المحتلة، وعنــدما يتعــرف على أسرة الشهيد وطفلته وزوجته، يتردد في نقل الخبر، وقد صــيغت القــصة ذاتها، في سوريا، بفيلم يحمل ذات العنوان عن حرب تشرين.

وتعددت الأفلام التسجيلية العراقية التي تناولت المأساة الفلسطينية، ففــيلم «مأساة شعب» لكمال عاكف 1968 يصور حياة اللاجئين في مخيمات الأردن، وفيلم «فن ومعركة» لطارق عبد الكريم يصور أحد المعارض العراقيــة عــن القضية الفلسطينية و«طريق النصر» لشريف عبد الحسيني 1969 يؤكد علــى الكفاح المسلح ويرفض الحلول التسووية و«تــساؤل» لفيكتــور حــداد 1969

عند شعوب العالم الثالث، ويعتمد «لواعيب شطرنج» له أيضاً، على الرسوم الكاريكاتورية، الأمر ذاته الذي اعتمده مرة أخرى في «كرة القدم الأمريكية» عام 1973 ويتطرق عباس الشلاه في «النيران لا تأكل لعب الأطفال» عام 1973 إلى جريمة إسقاط الطائرة الليبية، ويربطها بجرائم النازية، ويؤكد أن الكفاح المسلح السبيل لاستعادة فلسطين.

لقد أخذ الكفاح المسلح الحيز الأكبر في الأفلام التسجيلية العراقية المتعلقة بالقضية الفلسطينية، وهذا يعود للصعود الباهر للعمل الفدائي المسلح في تلك الفترة، ولسيادة نزعات رفض التسويات الأمريكية في المنطقة قبيل وبعد كامب ديفيد، ففي «أطفالنا يرفضون» لنوفل فرحات 1976 يقدم رؤى ومواقف الجيل الجديد، الرافض للتسويات، والمتمسك بالكفاح المسلح. كذلك فعل سعيد عماشة في «لقاء» عام 1976، ومنذر جميل في «الإجابة» 1976 من حيث التأكيد على أن الكفاح المسلح هو السبيل الوحيد للتحرير.

وفي موازاة ذلك عمدت أفلام أخرى لفضح حقيقة الصهيونية كما في «فاشية جديدة» لمحمد منير فنري 1976 ولتصوير المأساة الفلسطينية في «البيت» لكاظم العطري 1976 عن قصة «البيت» الشهيرة للقاص السوري زكريا تامر..

وتبدو المأساة في السينما العراقية نتيجة الأحداث والحروب التي اشتعلت واستهلكت وأعاقت الكثير من المناشط والفعاليات في العراق منذ مطلع الثمانينات، مما أوقع السينما العراقية في دائرة ضيقة ومغلقة محاصرة، فالتفت ما أنتج منها إلى موازاة الأحداث الساخنة، التي شاغلت الساحة العراقية، خلال حرب الخليج الأولى، التي دامت قرابة الثمان سنوات (1980 - 1988)

أبو سيف، حيث حاول أن يحاكي موقعة القادسية الشهيرة، في التاريخ الإسلامي، بالحرب الجديدة التي كان النظام العراقي يخوضها ضد إيران..

كل هذا كان قبل أن تتوقف السينما العراقية خلال الثمانينيات والتسعينيات، من القرن العشرين، بسبب دوائر الحصار التي انغلقت وأطبقت العراق، إلى حين سقط النظام، حيث بدأ ظهور السينما العراقية الجديدة..

في سينمات الدول العربية الأخرى

إضافة إلى المحطات السينمائية العربية الأربعة البارزة السورية، والمصرية، واللبنانية، والعراقية، التي ذكرنا بعضاً من أهم مساهماتها في سينما القضية الفلسطينية، وتناول موضوعات الصراع العربي الصهيوني، فإن المساهمات السينمائية العربية الأخرى تبقى مساهمات محدودة ومعدودة، على الأقل بسبب محدودية تلك السينمات..

ذكرنا، في صفحات سابقة، عن فيلم «وطني حبيبي» لمحمد كعوش، الذي أُنجز في الأردن عام 1964، وكذلك فيلمي عبد الوهاب الهندي «الطريق إلى القدس» 1969 و«كفاح حتى التحرير» 1969، ورأينا أن هذه الأفلام تمثل المحاولات الأولى على طريق ولادة سينما أردنية، وليس فقط لإنتاج سينما روائية متعلقة بالموضوع الفلسطيني.

أما من ناحية الأفلام التسجيلية، من الإنتاج الأردني، خصوصاً التي أُنجزت قبل 1970، أي في الفترة ذاتها، التي كانت الثورة الفلسطينية متواجدة في الأردن، ففي العام 1967 قدَّم علي صيام فيلمه «زهرة المدائن»، الذي يتضمن تصويراً لأغنية فيروز الشهيرة «زهرة المدائن»، مترافقة مع مشاهد

فيلمه «الخروج» الذي يصور إخراج الفلسطينيين مـــن ديـــارهم، وتهجيـــرهم، وانعكاسات ذلك على واقعهم، ويستخدم كلمة الملك حسين أمـــام هيئـــة الأمـــم المتحدة، ويقدم بعدهما فيلميـــه «كتـــاب لـــك» 1968 و«الأرض المحروقـــة» 1969.

ويقدم عدنان الرمحي في ذات العام أفلامه (عشرون عامـــاً، لقـــاء فـــي عجلون، الشريف حسين) ويخرج سمير حسن فيلمه «بعد النكسة» 1968 وهي في عمومها أفلام لا يعتد بها[1].

وفضلاً عن عمله في سينما الثورة الفلسطينية، ففي العـــام 1969، قـــدم مصطفى أبو علي «الحق الفلسطيني» الذي يؤكد على حق الفلـــسطينيين فـــي أرضهم، ومعاناتهم في حياة اللجوء، كما قدم «ريبورتاج» 1969 وفيه عـــرض للأوضاع في الأردن، ومنها المخيمات الفلسطينية.

وبهذا يمكننا ملاحظة أن السينما التي أنتجتها جهات أردنية، إنما جـــاءت غالباً على أيدي سينمائيين من أصول فلسطينية، طردتهم النكبة ثم النكسة مـــن فلسطين إلى الأردن، حيث حملوا الجنسية الأردنية، وفق حملة تجنيس اللاجئين الفلسطينيين في الأردن، ومن هنا أيضاً يمكننا ملاحظة انطفاء الحديث سينمائياً عن الموضوع الفلسطيني، بعد خروج الثـــورة، مـــن الأردن عـــامي 1970-1971. بينما بقيت هوامش ضيقة، في بعض الأفلام التسجيلية، للحـــديث عـــن المخيمات الفلسطينية في الأردن..

ومن الكويت فيلم «فاطمة برناوي» 1968 لنوري الصالح، ويقـــدم فيـــه صورة عن نضال فاطمة برناوي، التي اشتهرت بمشاركتها في عملية فدائيـــة،

واعتقالها لمدة طويلة في سجون الاحتلال قبل أن يطلق سراحها في عملية تبادل أسرى لاحقاً، وهي الآن موظفة في السلطة الفلسطينية، وفيلم «نعم.. لا» 1973 لنجم عبد الكريم[1]..

ولا يكاد يذكر من أفلام تونس والجزائر والمغرب العربي إلاّ العدد القليل كفيلم «الفدائي» 1973 للهادي البسباسي و«أرض الفداء» 1975 لمحمد الهمامي التونسيين، وفيلمي «تقرير المصير» لفائزة باش بن سعد و«سنعود» 1972 وهو فيلم روائي طويل لمحمد سليم رياض من الجزائر، ويعتبر أول فيلم جزائري عن القضية الفلسطينية.

صورة اليهودي الطيب، في السينما العربية!..

وهنا لا بد من التوقف أمام بعض الإنتاجات السينمائية المغاربية الجديدة، والتي بدأنا نشهدها منذ الثمانينيات، وخاصة في السينما التونسية، حيث أثارت إشكاليات عديدة في بعض أفلامها التي أبرزت صورة اليهودي الطيب، في نبرة واضحة الدلالة في الدعوة للتطبيع، وقد قوبلت هذه الأفلام بالكثير من الاعتراضات، من قبل نقاد، ومهتمين، ومشاهدين..

من جهتنا نرى أن المشكلة ليست في إظهار يهودي طيب، فهذا لا اعتراض عليه أبداً، إذ من نافل القول إن ثمة أخيار وأشرار في كل مكان في هذا العالم، واليهود ليسوا استثناء عن طبيعة البشر، ومن الطبيعي أن يكون بينهم الخير والشرير، والصالح والطالح، وذلك على الرغم من الحقن الأيديولوجي الدموي الذي تترع به التوراة.. ولا يجوز للمرء أن يتخذ موقفاً عنصرياً، حتى ضد أعدائه، إذ أن العنصرية لا تكافح بعنصرية، بل بفضح

العنصرية، ورفضها، والتحشيد ضد كل ما يمارسها. لكن الأمر يصبح مـــشكلة عندما يعمد البعض من السينمائيين إلى إجراء تقابل، أو مقارنة، بين شخـــصية يهودي طيب، من خلال وضعها أمام مسلم (أو مسيحي) شـــرير.. ففـــي هـــذه الحالة لا يعود الأمر بريئاً أبداً!..

ويمكننا أن نتوقف عند مثال هو فيلم «السنونو لا تمـــوت فـــي القـــدس» لرضا الباهي، والذي سارع للذهاب إلى الأراضي المحتلة كي يـــصور فيلمـــاً مترعاً بالدعوات للسلام مع العدو الصهيوني، مبرزاً صورة اليهـــودي الطيـــب الهادئ، في موازاة، المتطرفين الأصوليين الفلسطينيين، حتى أنه يجعل نهايـــة بطله الفلسطيني على أيدي الأصوليين الإسلاميين، وستبدو المشكلة برمتها، كما يصورها الفيلم، متمثلة بوجود المتطرفين الأصوليين المـــسلمين الفلـــسطينيين، على اعتبار أنهم من يعارضون السلام، وليس بوجود الاحتلال أصلاً!..

فيلم واضح الدلالات والتوجهات، رغم ظاهره البريء لأول وهلة. إنتـــاج مشترك تونسي فرنسي، تم تصويره في الأراضي المحتلة، في القـــدس وغـــزة وبيت ساحور، في بادرة فريدة من نوعها، حينذاك، أثارت استهجان وامتعـــاض الكثيرين، دون أن ننكر أنه، على المستوى الفني، مشغول بحرفيـــة ســـينمائية لافتة، فثمة فرنسيون يشاركون في التمثيل والإنتاج، إضـــافة إلـــى تونـــسيين، وفلسطينيين. وما هذا الفيلم سوى نموذج لسلسلة أفلام تحذو حذوه، ففـــي فـــيلم «إسكندرية.. ليه» ليوسف شاهين، تظهر شخصية يهودية طيبـــة، ذات لبـــوس إنساني، تفيض بالمشاعر النبيلة، المترعة.. كما نجد في فـــيلم «ريـــح الـــسد» للتونسي نوري بو زيد، تقديماً لشخصية رجل يهودي يمثل الطيبـــة والوداعـــة، ويبدو على هيئة الإنسان النبيل، بل هي الشخصية الطيبة الوحيدة في الفيلم، في

التي تزمع أداء الحج، وجريمة الاغتصاب التي تفتك بالفتى، ولوحة كتب عليها «بسم الله الرحمن الرحيم»..

ويبرز الفيلم الحنين العارم للشمعدان اليهودي، والغناء اليهودي القديم، والموسيقى اليهودية الشرقية القديمة.. لنجد أن المخرج يضفي الطيبة، والحكمة، والفن، والإبداع، والحنين، على شخصية اليهودي، الذي يبدو في الفيلم ملجأ البطل الوحيد، في الوقت ذاته، الذي يلقي صفات القسوة والفساد والغباء على المسلمين. والأمر ذاته الذي نجده عند المخرج محمد الأخضر حامينا في فيلمه «الصورة الأخيرة» عام 1986، حيث يظهر أيضاً اليهودي الطيب.. ومن المفترض أن هذا الاتجاه إنما (ويتفق على ذلك الكثير من النقاد) يصبّ في خدمة دعوات التطبيع.

«صورة اليهودي الطيب في السينما العربية»، موضوع حذر، وينبغي تناوله بدقة، وبدون اتهامات مسبقة، أو متجنّية، تماماً وأيضاً بدون مجاملة، أو غضّ نظر. خاصة وأن هذا الموضوع لا يتوقف عند حدود ما هو فني فقط، بل يتصل بجوهر الصراع العربي الصهيوني، حيث أن الحامل البشري للمشروع الصهيوني، وعلى الأقل منذ مؤتمر بال 1897، وبعد انقضاء مرحلة «صهيونية الأغيار»، كانوا من معتنقي الديانة اليهودية، لا فرق إن كانوا من أوروبا أو أمريكا أو أفريقيا، بل لا فرق حتى إذا كانوا من الدول العربية. وكان من الطبيعي أن يؤسس الصراع، بين هذين الطرفين، إلى خلق نظرات متناقضة، كلّ ضد الآخر، وإلصاق كل الدناءات، وكل صفات الشرّ، بالعدو. ومن المنطقي أن لا تتغير النظرة إلا بانتهاء الصراع..

الضحية البائسة، هي من تبادر إلى ممالأة (الإسرائيلي)، من خلال مدح (اليهودي)، ليس حباً بالطيبين من اليهود، بل ربما إمعاناً في جلد الذات، وتحقيرها!..

سينمائيون عرب، في سينما الثورة الفلسطينية

جان شمعون:

مخرج لبناني.. ولد عام 1944، درس السينما في لبنان وفرنسا.. عمل في سينما الثورة الفلسطينية، منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين، فكان مشاركاً للمخرجين مصطفى أبو علي وبينو أدريانو في إخراج فيلم «تل الزعتر» عام 1977، وأخرج فيلمه «أنشودة الأحرار» عام 1979. تزوج من المخرجة الفلسطينية مي المصري عام 1982، وبدءا معاً مسيرة سينمائية مشتركة ومميزة، إنتاجاً وتصويراً ومونتاجاً وإخراجاً.. كانت حصيلتها الأفلام التالية: (تحت الأنقاض 1983، زهرة القندول 1986، بيروت جيل الحرب 1988، أطفال جبل النار 1991، أحلام معلقة 1992، رهينة الانتظار 1994، حنان عشراوي 1995، أطفال شاتيلا 1997، أحلام المنفى 2001).. كما قام في العام 2001 بإخراج فيلمه الروائي الطويل الأول «طيف المدينة»..

حكمت داوود:

مخرج عراقي.. التحق بالعمل في سينما الثورة الفلسطينية منذ السبعينات، واستمر بالعمل في إطار سينما الثورة في منظمة التحرير الفلسطينية حتى بعد رحيلها إلى تونس، إذ انتقل إلى هناك واستقر بها حيث يقوم الآن بتدريس السينما في جامعة تونسية.. أخرج عدد من الأفلام منها: (أبداً في الذاكرة 1982، متألق في الذاكرة 1991، النصر في عيونهم 1992)..

رفيق حجار:

مخرج لبناني.. كانت مساهمته الأساسية لصالح اللجنة الفنية السينمائية

(البنادق متحدة 1973، الطريق 1973، أيار الفلسطينيون 1974، الانتفاضة 1975، مولود في فلسطين 1975).

سمير نمر:

مصور ومونتير ومخرج سينمائي عراقي.. عمل في سينما الثورة الفلسطينية بغزارة حيث كان يقوم بمهمة المصور في العديد من الأفلام، كما كان يساهم في المونتاج أو كتابة السيناريو، فضلاً عن قيامه بالإخراج أحياناً أخرى.. وفي سجل عمله نجد: (ليلة فلسطينية 1973، الإرهاب الصهيوني 1973، حرب الأيام الأربعة 1973، لمن الثورة؟ 1974 (بالاشتراك مع محمد شيباني)، كفر شوبا 1975، النصر في عيونهم 1976، الحرب في لبنان 1977 (بالاشتراك مع بكر الشرقاوي)، أطفال فلسطين 1978 (بالاشتراك مع مونيكا ماورر)، الهلال الأحمر 1979 (بالاشتراك مع مونيكا ماورر)، الحرب الخامسة 1980 (بالاشتراك مع مونيكا ماورر)، النداء الملحّ 1973 (إسماعيل شموط)، لماذا نزرع الورد؟ 1973 (قاسم حول)، أطفال ولكن 1981 (خديجة أبو علي)، ولدت من الموت 1981 (مونيكا ماورر)، لماذا؟ 1982 (مونيكا ماورر)، الجذور 1984.. وعدد من الجرائد السينمائية..

عدنان مدانات:

مخرج وناقد سينمائي أردني.. عمل في سينما الثورة الفلسطينية قبل العام 1982، ولقد أخرج فيلمين سينمائيين هما: (خبر عن تل الزعتر 1976، رؤى فلسطينية 1977).. ويبدو أن عدنان مدانات قد تحول كلياً إلى مجال النقد والكتابة الصحفية، خاصة بعد أن عاد للاستقرار في عمَّان..

مخرج عراقي.. ولد في البصرة عام 1940. عمل مخرجاً في سينما الثورة الفلسطينية، فضلاً عن عمله الكتابي، في مجال البحث والتوثيق والنقد السينمائي، وهو صاحب حكاية اكتشاف أول سينمائي فلسطيني، وفق ما ذكر.. كما هو المخرج الذي قدم أول فيلم روائي طويل، لسينما الثورة الفلسطينية، فيلم «عائد إلى حيفا» عام 1982، وبقي هذا الفيلم أول وآخر فيلم روائي طويل تنتجه الثورة الفلسطينية. من الأفلام الكثيرة، التي عمل عليها لصالح الثورة الفلسطينية، أو بصدد القضية الفلسطينية، نذكر أفلام: اليد 1970، النهر البارد 1970، الكلمة البندقية 1972، غسان كنفاني، الكلمة البندقية 1973، لماذا نزرع الورد.. لماذا نحمل السلاح؟ 1973، لن تسكت البنادق 1973، بيوتنا الصغيرة 1974، حياة جديدة 1975، حياة جديدة 1977، لبنان تل الزعتر 1978، عائد إلى حيفا 1982، صبرا وشاتيلا 1983، الهوية الفلسطينية 1984..

قيس الزبيدي:

المخرج العراقي.. المشغول دائماً وأبداً بالسينما الفلسطينية، وبالقضية الفلسطينية من خلال السينما.. والذي يبدو كأنه رهن عمره لها.. ولد قيس الزبيدي في بغداد عام 1939. وهو في الفترة ما بين عام 1961 وحتى عام 1968 درس التصوير والمونتاج في مدرسة الفيلم والتلفزيون في بوتسدام بابلسبورغ (جمهورية ألمانيا الديمقراطية).

إثر الانتهاء من الدراسة عاد الزبيدي إلى سوريا، فعمل مصوراً، ومونتيراً، ومخرجاً، وكاتباً.. ولعله أحد أهم من حمل عبء النهوض بالسينما [illegible]

الشكل الفني، حينذاك.. ولقد حصل الزبيدي على الجنسية الألمانية عام 1993، وهو يعيش في برلين.. في حين نظَّم (وينظِّم) العديد من التظاهرات والعروض السينمائية بصدد القضية الفلسطينية، في عدد من مدن وعواصم العالم.. وفـــي الكثير من المهرجانات السينمائية..

وقيس الزبيدي إلى جانب الأفلام الخاصة به، التي أخرجها، والتي نالـــت العديد من الجوائز في مهرجانات عربية وعالمية منها (لايبزيغ، أوبرهـــاوزن، فالنسيا، قرطاج، ودمشق) شارك في تحقيق مشاريع ســـينمائية مـــع مخـــرجين سوريين، فلسطينيين، وألمان.. على مستوى التحضير، أو كتابة الـــسيناريو، أو التصوير، أو المونتاج.. أو جميعها، وصولاً إلى الإخراج..

كما يُسجَّل له مساهماته الإبداعية، على مستوى الترجمة والتـــأليف، فـــي مجال البحث والنقد والتنظير الدرامي العالي خاصة كما ظهر في كتابة «بنيـــة المسلسل التلفزيوني» الصادر عن دار قدمس في دمشق 2001، وكتابه «دراما التغيير» الصادر عن دار كنعان في دمشق 2003.. ومن جهة أخرى ومكملـــة فقد اختير قيس الزبيدي عضواً في لجان التحكيم في العديد من المهرجان، بدءاً من العام 1978 عندما كان عضواً في لجنة تحكيم في مهرجان لايبزيغ العالمي للأفلام التسجيلية، مروراً بمهرجانات دمشق والإسماعيلية..

ومنذ سنوات وقيس الزبيدي يعمل بدأب ملفت على التأســـيس لأرشـــيف سينمائي فلسطيني حقيقي، حيث يقوم بجمع ما يمكن من أصول أفـــلام تناولـــت الموضوع الفلسطيني، من شتى جوانبه، فضلاً عن التوثيـــق والتـــدقيق بكافـــة المعلومات المتعلقة بهذه الأفلام، وتسجيلها..

الفلسطينيين في زمن الحرب (بالاشتراك مع يوسف حنا) 1972. زائد ألوان 1973. اليازرلي (فيلم روائي) 1974. نداء الأرض 1976. حصار مضاد 1977. صوت من القدس 1977. وطن الأسلاك الشائكة 1980. فاكهاني 17 تموز (بالاشتراك مع محمد خليل) 1981. ماء ينبوع الكارثة 1982. مواجهة 1983. ملف مجزرة 1984. فلسطين سجل شعب 1984. واهب الحرية 1989. صوت الزمن الصامت 1990. الكابوس 1990.. وشارك في كتابة نص فيلم (السيد التقدمي) الذي أخرجه نبيل المالح 1973، لصالح المؤسسة العامة للسينما السورية، وهو فيلم معد عن قصة (إظهار الحقيقة) لموريس ويست..

كما قام بالتصوير في أفلام منها: الميلاد (محمد شاهين) 1970، رجال تحت الشمس (نبيل المالح، محمد شاهين، مروان المؤذن).. وفي مجال المونتاج شارك في أفلام: Forward The Time (كارل غاس) 1968، الحياة اليومية في قرية سورية (عمر أميرالاي) 1974، يوم الأرض (غالب شعث) 1978، حول الثورة (عمر أميرالاي) 1979، عائد إلى حيفا (قاسم حول) 1980، المنام (محمد ملص) 1987، الليل (محمد ملص) 1992، فدوى (ليانا بدر) 1999، زيتونات (ليانا بدر) 2000..

محمد توفيق:

مخرج عراقي.. خريج أكاديمية الفنون الجميلة قسم الإخراج والتمثيل في العام 1973. عمل في مؤسسة السينما العراقية لمدة أربعة أعوام من 1974 – 1978 في قسم الإخراج. عمل في إطار سينما الثورة الفلسطينية فأخرج عدداً

من الأفلام [illegible] 1981 [illegible] 1982 [illegible]

وهو برنامج تلفزيوني يتضمن حواراً مع الشاعر محمود درويش، لصالح التلفزيون التونسي..

ومحمد توفيق كتب العشرات من المقالات والبحوث عن السينما في العديد من المجلات والجرائد العربية. كما أصدر كتاباً بعنوان «محطات الانتظار» عام 2001, عن دار كنعان بدمشق، وهو كتاب يتضمن ثلاثة نصوص (سيناريوهات) سينمائية. وشارك محمد توفيق كمخرج وناقد في العديد من المهرجانات السينمائية العربية والعالمية, نذكر منها مهرجانات: (موسكو، طشقند, كان, كراكوف, مونبلييه، إيطاليا, واغادوكو, برلين, لايبزغ, قرطاج, دمشق..).. كما اختير عضو في لجان التحكيم في العديد من المهرجانات السينمائية..

عرب لطفي:

مخرجة لبنانية.. ولدت في صيدا عام 1953. تعيش في القاهرة منذ عام 1981. درست القانون، ثم المونتاج في مدرسة الفيلم بالقاهرة. عملت صحفية. كانت لها المساهمة في سينما الثورة الفلسطينية من خلال فيلمها الشهير «بوابة الفوقا» 1990، الحائز على الجائزة الفضية لمسابقة الأفلام التسجيلية والقصيرة في مهرجان دمشق السينمائي عام 1991، كما قدمت فيلمها «مرآة جميلة» عام 1993..

نبيهة لطفي:

الأخت الكبرى للمخرجة عرب لطفي، وربما هي قدوتها.. ولدت نبيهة في صيدا عام 1937. وكانت تعيش في القاهرة منذ الخمسينات، حيث درست

الأدب العربي، وعملت في الصحافة، ثم تحوَّلت إلى السينما، فدرست الإخراج في مدرسة الفيلم بالقاهرة، وعملت مع جماعة الفيلم التجريبي..

تعدُّ نبيهة لطفي، إلى جانب عطيات الأبنودي، من الأكثـــر شـــهرة بـــين مخرجات الفيلم التسجيلي في مصر. وهن في إطار نشاطاتها ســـاهمن بإنـــشاء جمعية النساء في الفيلم، عام 1990، مع مخرجات أخريات. لها مـــن الأفـــلام: (لأن الجذور لن تموت 1977، رسالة من غزة 1994)..

الفهرس